



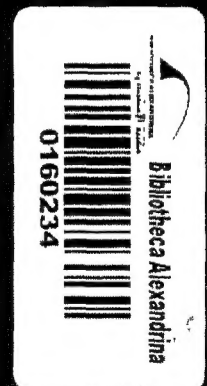
دراسات أدبية

دراسات أدبية

المرايا المتجاورة

دراسة في نقد طه حسين

جابر عصفور



المزايا
المتجاورة

دراسات أدبية

المرايا المتجاورة

دراسة في نقد طه حسين

جابر عصفور



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٣

إلى الجامعة التي أنتمى إليها ...
إلى الجامعة التي أحلم بها

المقدمة

١

يحاول هذا البحث التعرف على طبيعة الفكر النقدي عند طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التي يبنى بها هذا الفكر. وبقدر ما يسعى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة ، لا ينفصل فيها نظر عن تطبيق ، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر ، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه ، ويتقصى كل مجال ، ويتدبر كل تغير ، ويتغلغل في كل تنوع ، للوصول إلى أساس نحتي ، يرد التنوع إلى وحدة ، والتغير إلى ثبات .

ولا سبيل - في تقديري - إلى فهم طه حسين الناقد إلا بهذا النهج . إن علينا - لكي نفهمه - أن نكتشف العالم المتعدد المتباين الذي ينطوي عليه نقده الأدبي . وننكتشف هذا العالم مالم نضع أيدينا على عناصره التكوينية ، ومالم نتعرف على العلاقات التي تربط بها حركة هذه العناصر في مداراتها المتجاوبة والمتنافرة . ومن المهم - في اكتشاف هذا العالم - أن نتذكر الجزئيات ، وأن نحشد التفاصيل ، وأن نتقصى الأفكار والمفاهيم . ولكن الأهم أن نصل إلى العلة الأولى التي تحكم بناء هذا العالم ، وتفسر كل صغيرة وكبيرة فيه ، فزرد كل فرع إلى أصله ، وكل معلول إلى علته .

ولكن كيف السبيل إلى اكتشاف بناء للفكر النقدي عند طه حسين ؟ وهل هناك - ابتداء - بنية لهذا الفكر ؟ إن طه حسين الناقد الأدبي متنوع الجوانب ، متعدد الاهتمام ، متقلب الصفات ، والتبدل والتحول والمغايرة - في نقده - أمور تثنى بالتباين الكيفي لجوانب هذا النقد .

٢

إننا نعرف طه حسين الناقد العقلاني الذي يؤرقه اتزان المنهج ، وتهغله دقة المعارف التي تهدى خطى الناقد ؛ فيلوذ بالديكارتية في طرائق التثبت ، مثلما يلوذ بالمكتسبات المنهجية في إجراءات البحث التاريخي الحديث ، ويتقبل بعض أفكار تين عن الدرس الأدبي بعد أن يمزجها بأفكار أستاذه - في الجامعة المصرية - كارلو نالينو ، ويتقبل بعض أفكار سانت بييف بعد أن يعقلها بأفكار أستاذه - في باريس - جوستاف لانسون ؛ ليسعى - بهذه العقلانية - إلى فهم الأعمال الأدبية بوصفها دوال على مدلولات تقع خارجها ، في المجتمع أو العصر ، وفي شخصية الأديب أو عالمه التاريخي . ولكننا نعرف - في المقابل - طه حسين الناقد الانطباعي الذي ينفر من العقل ، ويكاد ينفي المنهج ، إن لم ينفه بالفعل غير مرة ، ويلوذ بنقاد من أمثال أناتول فرانس وجول لومتر . يمزج طرائقهم بنهج أستاذه - في الأزهر - سيد بن علي المرصفي ، ليؤكد أن الناقد أديب يبغي « التذوق » ، ويسعى وراء « المتعة » ، لينعم - مع قارئه - بلحظة أو لحظات في « ظل الحب النقي الكريم » .

ونعرف - من منظور آخر - طه حسين الناقد « المحدث » الذي يلوذ بمفاهيم النقد الأوروبي ، ويتوسل بأفكار نقاد الغرب ؛ فيرى الأدب « تعبيراً » عن شخصية صاحبه ، وخلاصة عصره ، وتصويراً للمثل العليا للإنسانية . ولكننا نعرف - في المقابل - طه حسين الناقد « القديم » ، ذلك الذي يلوذ بمفاهيم التراث ، ويتأثر خطى النقاد القدماء ، من أمثال ابن قتيبة والآمدى والجرجاني وغيرهم ، فيرى الأدب « صنعة » يسبق التخطيط فيها التنفيذ ، ويستقل المعنى فيها عن لفظه ، مثلما يراه « محاكاة » تراعى دقة الوصف وأمانة النقل ، وطرافة التصوير وبراعة التشبيه .

ولو تأملنا طه حسين الناقد « المحدث » بدهنتنا المفارقات التي ينطوى عليها نقده . إن هذا الناقد المحدث هو الذي اختار المأساة اليونانية فترجمها وعرف بها . ليظهر ما فيها من نزوع أخلاق وقدرية دينية ، وترجم قولتير وراسين وأبرز ما فيها من انسجام ومغزى أخلاقي متميز ،

وأعجب - إلى حد الفتنة - بالانسجام والتوازن والاعتدال . والصراع الكلاسي بين الإنسان والقدر . أو بين الهوى والواجب . والعقل والغريزة . وهو نفسه الذى أحب العاطفية المفرطة لبول هرقيو وبول جيرالدى . واستهواه الجموح المتمرد فى كتابات بودلير وأندريه جيد . وهو الناقد نفسه الذى أعجب بالأدب الأسود . واستهوته عبثية كافكا وروايات سارتر ، بكل ما فيها من تمرد على التوازن والاعتدال . ولا يقل إعجاب هذا الناقد - فى المسرح - براسين . وجوته . ويراندلو . وجيروودو . وسارتر . وكامو - رغم بعد ما بينهم - عن إعجابه بمسرح موريس دونيه . وشارل ميرى . وهنرى بك . وبول هرقيو . ومارسيل بانيول . رغم التفاوت الحاد بينهم .

ويبدو الأمر - فى النهاية - كما لو كان هذا الناقد « المحدث » يفتح عقله ووجدانه لكل الاتجاهات والمذاهب والمدارس . فيتدافع الإعجاب فى كتاباته تدافع أعمال وأسماء متباينة كل التباين . متنافرة كل التنافر . إلى درجة تفرض الأسئلة : أين يكمن الاتجاه الحقيقى لهذا الناقد ؟ وهل نحن إزاء تجانس موحد فى الاستجابة أم إزاء تباين متنافر فى الاستجابات ؟ وهل نحن إزاء ناقد « مختار » من أدب الغرب . أم إزاء ناقد « ينهر » بكل ما يأتى عن الغرب بنفس الدرجة والقدر ؟

ويزيد من إلحاح هذه الأسئلة ذلك التغير اللافت الذى يقابلنا كلما مضينا مع كتابات طه حسين الناقد المحدث . لو نظرنا إلى الأمر من منظور الأدب العربى . إن الصوت العقلانى الصارم الشاك للناقد فى كتاب « فى الأدب الجاهلى » يتبدل ليحل محله صوت عاطفى متعاطف مع « هذا الشعر القديم المسكين » . فى « حديث الأربعاء » . ويتبدل نهج « تجديد ذكرى أبى العلاء » بقواعده التاريخية لتحل محلها قواعد مغايرة لنهج مغاير فى « مع المتنبى » . ويتغير الناقد الباحث عن الشخصية والفن فى « مع المتنبى » ليصبح ناقدًا يخلق عالما خياليا ، يتحول فيه الناقد إلى أديب . فيتدفق حديث الحب الشجى فى « مع أبى العلاء فى سجنه » . ونتحول من « صوت باريس » إلى « صوت أبى العلاء » لنواجه مغايرة حادة ، لا تقل - لفتنا للانتباه - عن تلك المفارقة التى مكّنت الناقد من أن يجد أصول الفلسفة العلائية - بأكملها - فى روايات كافكا . بعد أن اكتشف أن عمر بن أبى ربيعة صورة تناسخت ليبر لوفى . ولماذا لا نقول إن « حديث الأربعاء » فى ذاته ، وعلى ما هو عليه ، يمثل خليطا متباينا من التعامل مع الظواهر الأدبية ؟ أعنى خليطا يتجاوز فيه - فى الجزء الأول ، وحده ، على سبيل المثال - بعدان متنافران على مستوى المنهج ؛ فنواجه - فى القسم الأول من هذا الجزء - تلك

المعاطفة المراوغة التي تبدى في التعامل مع الشعر الجاهلى ، والتي تصاغ في قالب درامى بين شخصين خياليين حول قيمة هذا الشعر وعالمه بالقياس إلى عالم المحدثين ، مثلما نواجهه - في القسم الثانى من هذا الجزء - البدايات الأولى للشك التاريخى في شعر الغزلىن الإسلاميين ، والتعامل مع أشعارهم - في الوقت نفسه - بوصفها وثيقة دالة على عصرها .

٣

من المؤكد أن هذا التباين الكيفى يرجع - في جانب أساسى منه - إلى الطبيعة التنويرية للمشروع الحضارى عند طه حسين . وهى طبيعة تقتزن بالموسوعية التي تصل صاحبها بكل نشاط ، وتربطه بكل اتجاه ، وتدفعه إلى أن يقدم إلى مجتمعه المتخلف كل ما يمكن أن يساعد على التقدم ؛ ولذلك تعددت أنشطة طه حسين الثقافية بالقدر نفسه الذى تعددت أدواره الاجتماعية ؛ أستاذا جامعيا ، وعميدا ، ومدير جامعة ، ووزيرا للتعليم ، ورجل سياسة تنقل من حزب إلى آخر ، وصحفيا ، وصاحب جريدة ومجلة ، وأديبا ، وناقدا للأدب ، ومؤرخا ، ومحققا ، ومترجما ، وفيلسوف تربية ، ومتفلسفا في الحضارات .

هذه الطبيعة التنويرية لا تفرض على الناقد - في طه حسين - اتجاها بعينه ، أو استجابة متحدة متلاحمة تتكرر في ثبات ، بل تدفعه إلى لون من الموسوعية ، يأخذ معها - من كل الاتجاهات النقدية والنظريات الأدبية والأعمال الإبداعية - الأفكار والآراء والمناهج التي تجد الإبداع الأدبى وتوصل درسه في مجتمع متخلف . وتستوى لدى هذا الناقد كل مدارس الأدب والنقد الأوروبية ، وكل مراحل التاريخ الأدبى في الغرب ، من حيث إنها نتاج مجتمعات متقدمة ، تنقل ثمار تقدمها - مهما تنوعت ، أو تباينت ، أو تنافرت ، أو تضاربت - إلى مجتمع متخلف ، لتدفع عملية « النهضة » في هذا المجتمع إلى الأمام .

وبقدر ما يشحب الوعى النقدى الصارم للاختيار مع هذه الموسوعية ، ترتفع درجة الانتقاء المرسل ، والتوفيقية التي تصالح بين الأضداد ، لتفيد من كل شئ ، وتجمع محاسن كل شئ ، دون أن يكون لديها الوقت الكافى - بسبب تعدد الأدوار ، وعدم إلحاح الحاجة إلى المراجعة - للبحث عن التجانس ، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم ، أو إدراك المسافة المراوغة التي تفصل بين التوفيق والتلفيق .

وتتجاوب جوانب هذه الموسوعية الانتقائية التوفيقية ، ليصبح التعامل مع أدب الغرب

ونقده وجها آخر للتعامل مع الأدب العربي ونقده . ويجرب طه حسين الناقد كل منهج ممكن في التعامل مع الأدب العربي القديم أو الحديث ، ويحاول الإفادة من كل تصور نظري أو إجراء تطبيقي ، يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية ، فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات ، مثلما ينتقل المسافر بين العربات والمحطات ، في رحلة طويلة شاقة ، لا يعنيه من الانتقال والتغيير سوى بلوغ محطة الوصول ، وهي تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية .

والرحلة طويلة تمتد عبر المكان ، لتصل التراث العربي بالتراث الإنساني السابق عليه ، وتصل الأدب العربي الحديث بالأدب الأوروبية الحديثة ، وتنتقل بين الآداب الأوروبية من عاصمة إلى أخرى ، رغم حنينها الدائم إلى باريس «عاصمة النور» . والرحلة طويلة تمتد عبر الزمان ، من مفتح هذا القرن إلى نهاية الستينيات ، فيما يزيد على نصف قرن ، تفصل بين أول ثمار هذه الرحلة في «ذكرى أبي العلاء» (١٩١٤) وآخر ثمارها في «خواطر» ، و«كلمات» (١٩٦٧) . ولأن الرحلة طويلة تمتد عبر المكان والزمان ينتقل طه حسين - الناقد المرتحل - من مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر ، ومن اتجاه نقدي سائد إلى اتجاه نقدي يغلب عليه ، ومن مشكلة أدبية إلى مشكلات أدبية جديدة تغطي عليها ، بالسرعة التي ينتقل بها ما بين قولثير وكافكا ، وبين أندريه جيد وريتشارد رايت ، وبين كامو وكازنتازاكيس . وتتجمع - عبر هذه الرحلة - تراكمات كمية لا تتحول - بسبب الانتقاء المرسل - إلى تغيرات كيفية ، فتزايد حدة التباين الكيفي الذي أتحدث عنه .

هكذا بدأ طه حسين - الناقد المتطلع إلى فرنسا - تقديمه للأدب الفرنسي في جريدة «السياسة» معتمدا على مجلة «الألوستراسيون» وانتهى في مجلة «الكاتب المصري» معتمدا على مجلة «الأزمة الحديثة» . وتحوّل من الإعجاب بكتب أصولية مثل «أحاديث الاثنين» لسانت بييف و«المعاصرين» لجول لومتر إلى الإعجاب - في فترة لاحقة - بكتب أخرى منها «ما الأدب» لسارتر . دون أن يقضى إعجابه الجديد على إعجابه القديم . أو يعدل منه تعديلا جذريا . وأضاف طه حسين إلى اهتمامه القديم بما في «الرسالة الفارسية» لمنتسكيو من خصومة الأدباء الفرنسيين في القرن الثامن عشر - حول القدماء والحديثين - اهتمامه المتأخر بخصومة الأدباء الفرنسيين بعد الحرب العالمية الثانية - حول «الالتزام» من ناحية و«العبث» من ناحية أخرى . دون أن تفضي الخصومة الجديدة إلى إعادة صياغة الخصومة القديمة .

ويتجاوب هذا التراكم الكمي - من منظور النقد الغربي - مع تراكم كمي آخر - من منظور الأدب العربي . فلقد شهد طه حسين مراحل متعددة من حياة الأدب العربي الحديث ومشكلاته . حسبنا أن نتذكر أنه شهد ازدهار الشعر الإحيائي وهيبته التي حسمتها وفاة حافظ وشوقي (١٩٣٢) . وانتقل من الاهتمام بشعر البارودي وإسماعيل صبري وشوقي وحافظ ونسيم إلى الاهتمام بخليل مطران وشعر مدرسة الديوان (خصوصا العقاد) وأبوللو (خصوصا على محمود طه . وإبراهيم ناجي) والمهجر (خصوصا إيليا أبو ماضي وفوزي المعلوف) . وامتد به النشاط ليشهد ميلاد « الشعر الحر » في أعقاب الحرب العالمية الثانية . ويساهم في معاركه ومشكلاته . طوال الخمسينيات والستينيات . فيدعمه نظريا على الأقل . وتجاور اهتمامه بمسرح الحكيم النثرى مع اهتمامه بمسرح عزيز أباظة الشعري . وأضاف إليهما محاولات جديدة كمحاولات المسعدي في تونس . وأعقب اهتمامه بالصور القلمية والكتابة القصصية لعبد العزيز البشري وهيكل اهتمام بجبل جديد من كتاب القصة . وأعنى اهتماما يتجاور فيه نجيب محفوظ ويوسف إدريس مع يوسف السباعي وثروت أباظة .

وبقدر ما فرضت البداية على طه حسين الاهتمام - في العشرينيات - بمشاكل تتصل بفصل الدرس الأدبي للشعر القديم عن الدين والسياسة . والفارق بين « الأدب الوصفي » و « الأدب الإنشائي » ، والعلاقة بين الشاعر وأسلافه . فرض الاستمرار وتغير الوضع الأدبي والنقدي - في الثلاثينيات والأربعينيات - الاهتمام بمشكلات مغايرة . تتصل بالخلاف حول « النقد الذاتي » و « النقد الموضوعي » ، والتمايز بين « اللاتين والسكسون » في فهم الأدب . وطبيعة الأداء الشعري ، وطبيعة المسرح ، بينما فرضت بداية النهاية - في الخمسينيات - تراكمات جديدة ، تتصل بمشكلات « الأدب والحياة » ، و « صورة الأدب ومادته » ، و « لمن يكتب الأدب ؟ » ، و « الشعر الحر » .

‡

إن هذه الرحلة الطويلة الممتدة لنقد طه حسين عبر الزمان والمكان ، بكل ما يصحبها من تغير في المشاهد وتراكم في الاهتمام ، تتجاوب مع الطبيعة التنويرية لنقده ، بكل ما يقرن بهذه الطبيعة من موسوعية ، وبكل ما تتصف به من انتقاء وتوفيق . ولكن بقدر ما يبرر هذا التجاوب التباين الكيفي في نقد طه حسين فإنه يفرض السؤال الملح عن مدى تجانس هذا النقد ، مثلاً يفرض التأمل الطويل فيما إذا كان هذا النقد ينطوي على بنية واحدة ، أم ينطوي

على أبنية متعددة ، أم ينطوى على فوضى بنائية .

لو نظرنا إلى نقد طه حسين من منظور التعاقب فحسب ، وركزنا على التباين الكيفي من خلال تتابع الكتابات النقدية قلنا : إننا إزاء مجموعة متباينة من النقاد ، أو مجموعة متباينة من الأبنية النقدية ، بل لعلنا نميل إلى التسليم - في غير حالة - بوجود فوضى بنائية متأصلة في نقد طه حسين . ولكن لو ضممنا إلى منظور التعاقب الأفقي منظور التزامن الرأسى ، وركزنا على عناصر الثبات التى تكمن وراء التغير ، وعوامل الاتفاق النوعى التى تقابل التباين الكيفى ، أدركنا أن نقد طه حسين ينطوى على نوع من البناء ، له وحدته المتميزة ، وصيغته التكوينية الخاصة .

ويساعدنا على الاقتراب من الوحدة المتميزة لهذا البناء أن نبدأ من الانتقاء الذى يقترن بالتوفيق ، من حيث هما خاصيتان أساسيتان للمسمى التنويرى لفكر طه حسين . إن الانتقاء عملية اختيار لا تتم بالمصادفة ، بل تخضع - مهما استرسلت أو أرسلت - إلى أسس تحتية قارة ، توجه حركة الاختيار ، وتحدد مجاله ومعطياته ، مثلما تحدد المقبول أو المرفوض . والتوفيق عملية تُصالح بين العناصر المتقاة ، لتجاور بينها ، على نحو يبنى التناقض الظاهرى على الأقل . وبقدر ما يُدخل الانتقاء عناصر متباينة - أو متنافرة ، أو متعارضة - إلى الفكر النقدى يعمل التوفيق على إحداث لون من التجاوب بين هذه العناصر ، فتتحول عملية التوفيق إلى عملية صياغة للانتقاء ، بنفس القدر الذى ينطوى فيه الانتقاء على عملية توفيق .

لكن كلتا العمليتين المتداخلتين لا تتحرك إلا على أساس من صيغة ما ، توجه مسارهما وحركتهما ، وتتحكم فى الكيفية التى تتألف بها العناصر داخل بناء الفكر النقدى . واكتشاف هذه الصيغة اكتشاف للعلة الأولى الفاعلة التى تفسر الوحدة المتميزة للبناء ، فتفسر طبيعة العلاقات بين عناصره التكوينية ، وتمكّن من الدرس المتكامل له .

ولا يوجد شئ يشئ بهذه الصيغة ويكشف عنها مثل التكرار اللافت للملح لكلمة « المرأة » فى كتابات طه حسين . إن هذه الكلمة دال بالغ الأهمية فى سياقاتها ، ينطوى على مجموعة من الدوال ويفضى إلى مجموعة من الدلالات ، يكشف تجاورها عن الصيغة التى يبنى بها الفكر النقدى عند طه حسين . وإذا تتبعنا السياقات التى تتكرر فيها « المرأة » ، وتبعنا الوظائف الدلالية التى يؤديها تكرارها فى هذه السياقات ، والكيفية التى ترتبط بها دلالاتها وتجاور مدلولاتها ، وضعنا أيدينا على العناصر التكوينية للفكر النقدى عند طه حسين ،

وتعرفنا على الصيغة التي تترابط بها هذه العناصر داخل بناء هذا الفكر ، واكتشفنا علاقة المجاورة التي تتحكم في ترابط جميع عناصر هذا البناء ، فتحدد وحدته المتميزة .

إن تتبع « المرأة » في كتابات طه حسين - على هذا النحو - تتبع للعناصر التكوينية لفكره النقدي ، ودرس العلاقات الدلالية بين سياقات هذه المرأة درس للعلاقات بين العناصر التكوينية لهذا الفكر ، واكتشاف للمجاورة التي تتحكم في صياغة بناء هذا الفكر . والعكس صحيح بنفس القدر . إذ يفضي كل عنصر من العناصر التكوينية لفكر طه حسين إلى المرأة ، وتدعم المجاورة التي تربط بين عناصر الفكر بالمرأة مثلاً تتكشف بها .

والحركة المنهجية - في هذا التتبع والدرس والاكتشاف - حركة من نصوص طه حسين وإليها . أعني أن لنصوص طه حسين - في هذه الحركة - أولوية حاسمة . نبدأ منها لنستخرج دالاً ونعود إليها - مهما ابتعدنا عنها - لتحقيق من سلامة هذا الدال وتلاحمه مع غيره من الدوال . وبقدر ما يتأكد الاهتمام الحاسم بالنصوص - في هذه الحركة - يتأكد الحرص على وحدتها ، فننظر إلى كتابات طه حسين ، بما فيها تلك التي تتجاوز النقد الأدبي ، بوصفها نصاً كلياً واحداً ، تمثل الكتابات النقدية قسماً منه ، أعني قسماً لا يكتمل فهمه إلا بإدراك علاقاته المتعددة بهذا النص الكلي الواحد .

وبقدر ما تسعى هذه الحركة المنهجية - في النهاية - إلى فهم بناء فكر طه حسين النقدي فإنها تسعى إلى امتلاكه ؛ ذلك لأن الفهم تملك للمفهوم ، بمعنى القدرة على إعادة صياغته بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية . وبمدى قدرتنا على فهم فكر طه حسين النقدي تتحدد قدرتنا على الحوار المتكافئ معه ، وقدرتنا على تجاوزه في آن . وبالحوار والتجاوز نظل مخلصين لأقوم تقاليد صاحب هذا الفكر ، ونضيف إلى عقلانيته التي تقبل التجدد من خلال النفي . ولقد علمنا طه حسين - في الجامعة وبالجامعة - أن نفهم لنتلك ، وأن نمتلك لتتجاوز ، ولم يعلمنا أن نجعل من فكره وثناً نعبد ، أو وثناً نرجمه ، أو أن نقنع بكتابة « حاشية » أو « تقرير » على فكره .

٥

وإذا كان هذا البحث قد اقترب من هذه الغاية للفهم فذلك بفضل أساتذة وزملاء وأصدقاء ، حاورتهم فيه وحوله عبر سنوات طوال . لقد بدأ هذا البحث مشروعا صغيرا

ساذجا ، ضمن حلقة دراسية عن تراث طه حسين . أقامتها الجمعية الأدبية المصرية قبل وفاته بعامين تقريبا . وكان للنقد البناء الذى وجهه إلى ذلك المشروع أعضاء الجمعية الأدبية المصرية أثر فى تحويل المشروع الساذج إلى بداية لهذا البحث . ولقد دفعتنى القراءة المدققة التى قام بها عبد العزيز الأهوانى للكتابة الأولى من هذا البحث ، والقراءة القاسية التى قام بها عبد المحسن بدر ، والملاحظات التى قدمها زملائى وأصدقائى ، إلى إعادة الدرس والكتابة مرة أخرى . ولقد نوقش قسم من الكتابة الثانية - بعنوان « الاستجابة الانطباعية : قراءة فى نقد طه حسين » - فى الندوة العلمية التى أقامتها كلية الآداب - جامعة القاهرة (أكتوبر ١٩٧٩) عن طه حسين . وكان للنقاش - فى هذه الندوة - أثره فى تكامل الملامح النهائية للبحث فى ذهنى . ومن ثم المضى فى الإعداد النهائى للكتابة الأخيرة . وساعدنى على أن أفرغ من هذه الكتابة الدعوة الكريمة التى تلقيتها من جامعة استوكهولم - السويد للعمل أستاذا زائرا . والمناخ العلمى الذى أتاحه عطية عامر - رئيس قسم الدراسات العربية - وزملاؤه وتلامذته وأصدقائى فى هذه الجامعة . طوال عام دراسى كامل (١٩٨١ - ١٩٨٢) .

ولولا زوجتى التى تحملت قلقى وحيرتى . وغمرتنى بالتسامح طوال سنوات هذا البحث . ما قدر لى أن أستمّر طوال هذا الوقت . ولولا حماس عز الدين إسماعيل . وحث زملاء «فصول» . والمساعدة التى قدمها أصدقائى وتلامذتى فى إعداد هذا البحث للطبع ما خرج البحث إلى النور على هذا الحال .

ولا يماثل تقديرى العميق لهؤلاء جميعا سوى دينى لهم . وإليهم يرجع أقوم ما فى هذا البحث . أما أضعف ما فيه فتقع تبعته على وحدى . وكل ما أرجوه أن يصل حوارهم الجديد . وحوار غيرهم من القراء . بهذا الكتاب إلى مزيد من الاكتمال .

مدخل | المرأة ودلالاتها

«ما أشد عجبى للذين يطيلون النظر في المرأة
طه حبيب . «في الصيف»

العمل الأدبي - عند طه حسين - علة لمعلول سابق في الوجود ، وصورة لأصل قبلى يوازيه . ومعنى ذلك أن العمل الأدبي لا يتشكل من فراغ ، بل ينشأ عن حاجة فردية واجتماعية ، ويصور وضعاً من الأوضاع الفردية والاجتماعية . هذه الحاجة التى هى علة وجود العمل الأدبي تحفظ عليه علاقته بأصله الذى نشأ عنه ، وتجعل منه صورة لاحقة للوضع الذى يصوره . وكما أن الحاجة توجد قبل ما ينتج عنها ، والصورة توجد بعد الوضع الذى تصوره . كذلك العمل الأدبي يصور وضعاً قبلياً سابقاً في وجوده من ناحية . وينتج تلبية لحاجة اجتماعية وفردية هى علته من ناحية أخرى . فالعمل الأدبي - بهذا المعنى - يوجد باعتباره صورة تلفتتنا - دائماً - إلى أصلها ، وباعتباره دالاً يرتد مدلوله - مهما تعدد - إلى علته التى أنشأته .

إن الصورة تعكس أصلاً سابقاً عليها . وهى - من هذه الزاوية - لا تنطوى على قيمة مطلقة فى ذاتها ، تخالف أصلها الذى تصوره تماماً . إن قيمتها الذاتية تظل مرهونة بهذا الأصل على نحو أو آخر ، بل إنها تفقد خاصيتها كصورة لو فقدت علاقاتها المتعددة بأصلها . ولذلك ينطوى كل فعل من أفعال تحليل هذه الصورة على ضرب من إدراك علاقاتها بأصلها ، كما ينطوى كل فعل من أفعال تقييمها على ضرب من المقارنة بينها وبين هذا الأصل . ويمثل هذا المنحى من التفكير يدور تحليل الصورة وتقييمها على محورين ، يتصل أولهما بالأصل الذى

تصوره ، ويتصل ثانيها بالقيمة المضافة إلى هذا الأصل ، أو - بعبارة أخرى - بالآثر الذى تحدته الصورة فى كيفية إدراكنا للأصل ذاته ، أو بالآثر المستقل عن هذا الأصل .

وإذا كان العمل الأدبى - كصورة لأصل - يمثل وجودا لاحقا لوجود قبلى ، فإننا إزاء وجودين لعالمين ، عالم الأصل وعالم الصورة . الأصل سابق على صورته ، والصورة دالة على أصلها . والعلاقة بينهما - مهما كانت - علاقة تجعلنا نقارن بين طرفين ، ونتحول عن عالم لاحق - هو عالم العمل الأدبى - إلى عالم سابق هو عالم الفرد والمجتمع . وطبيعى أن يغير العمل الأدبى أصله الذى يصوره ، وإلا لما كان العمل الأدبى صورة ، بل لما أحدث العمل الأدبى تأثيرا فىمن يتلقاه . إن الصورة تحمل قيمة تضاف إلى الأصل الذى تصوره . وتنطوى هذه القيمة على بعد معرفى ، يتصل بكيفية توجيه إدراكنا للأصل من خلال صورته . ولذلك نشعر - مع كل صورة - بقدر من المغايرة بينها وبين أصلها . إنها تصوره حقا ، وتقودنا إليه ، لكنها تصوره من زاوية بعينها ، وتقودنا إليه بإدراك يحدده فى ذاته ويميزه عن غيره ؛ ويقدر ما تنطوى القيمة المعرفية للصورة على بعد ذاتى ، يتصل بالفرد المبدع الذى أنتجها ، تنطوى على بعد مماثل يتصل بالفرد الذى يتلقاها . ويعنى ذلك أنها تنطوى على بعد اجتماعى - بداهة - لأن الفرد المبدع والفرد المتلقى لا ينفصل كلاهما عن مجتمع بعينه . وكأن العملية الأدبية - من هذا المنظور - أشبه بحركة محيط الدائرة ، تبدأ من مجتمع وتمر بفرد مبدع . وتنقل إلى متلق - أو متلقين - هو - فى النهاية - جزء من المجتمع الذى يمثل بداية الحركة فى العملية الأدبية . ومهما كانت المغايرة بين الصورة التى يقدمها العمل الأدبى وبين المجتمع - أو الفرد المبدع ، يظل العمل الأدبى مرتبطا بهما ارتباط الصورة بأصلها .

وسواء قلنا إن هذا الأصل يرجع إلى الفرد أو إلى المجتمع ، أو إلى كليهما معا - كما يقول طه حسين - فإن علاقة العمل الأدبى بأصله علاقة تحتجزها كلمات ثلاث هى : التصوير ، والتمثيل ، والانعكاس . هذه الكلمات الثلاث ، التى تدور فى مجال دلالى واحد ، أثيرة عند طه حسين وشائعة فى كتاباته . وهى أثيرة وشائعة لأنها دوال تفضى إلى مدلول أساسى ، هو لبُّ ما يمكن أن يكون فكرا نقديا عند طه حسين . إذ تشير هذه الكلمات الثلاث - فى سياقاتها المختلفة عنده - إلى طرفين : أحدهما علة والآخر معلول . الطرف الأول هو الأصل القبلى ، الذى ينعكس فى الطرف الثانى على نحو من الأنحاء . أما الطرف الثانى فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول وتمثيل له .

ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية في تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق في تشبيه الأدب بالمرأة . إن هذا التشبيه يردنا - على الفور - إلى مفهوم العمل الأدبي بوصفه صورة لأصل قبلى . ذلك لأن المرأة تنهض إزاء الأشياء التى تواجهها فتعكسها على صفحتها ، إلى درجة نقول معها إن صور المرأة تمثل أشياء تقع خارجها . وكما تعكس المرأة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها ، وتعرض صورتها ، كذلك الأدب ، فهو مرآة لشيء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع . وإذا كانت صورة المرأة تقودنا - دائما - إلى موضوعها المغاير لها ، بمعنى أو بآخر ، فإن الأدب يقودنا إلى أصله المغاير له ، فهو صورة - أو صور - لعالم يوازيه ، مثلما توازى صور المرأة موضوعاتها .

قد نقول إن تشبيه الأدب بالمرأة يردنا إلى لون من المحاكاة الحرفية تُنهم - فيها - علاقة العمل الأدبي بأصله الذى يُفترض أن يحاكيه ، على أنها علاقة واحدة الجانب ، ينهض فيها العمل كمجرد نسخة - أو بدل ، أو صورة حرفية - لأصل يوازيه أو يطابقه . وقد نقول إن هذا التشبيه يفقد العمل الأدبي خصائصه النوعية ، تلك التى ترتبط بالقيمة المضافة التى تفرضها الصورة على موضوعها . وكلا القولين صحيح إلى درجة ما ، وسنرى آثارهما السلبية بعد حين . ولكن علينا أن نلاحظ أن هذا التشبيه لابد أن يغدو تشبيها مُلِحاً في كل نظرية أدبية ، لانتفهم العمل الأدبي على أنه كيان مستقل بذاته تماما ، أعنى كل نظرية لا تتصور العمل الأدبي على أنه نظام مغلق من الدلالات ؛ لا يقودنا إلى أى شيء خارجه ، أو لا يقودنا إلى أى شيء سابق على وجوده . وما دام الأدب يظل مرتبطا بأصله ارتباط الصورة بموضوع لها ، وما دامت النظرية الأدبية - أية نظرية أدبية - تبني تفسيرها للأدب على أساس من صلتها بأصل ما ، سابق عليه ومغاير له ، بل له وجود مستقل عن وجود الأدب نفسه ، فإن تأكيد علاقة العمل الأدبي بأصله لابد أن يفضى إلى الإلحاح على تشبيه الأدب بالمرأة .

إن التشبيه - من هذه الزاوية - تأكيد لعدم استقلال الأدب - تماما - عن أى شيء خارجه . كما أنه يمكن للتشبيه - في بعض تفسيراته - أن يؤكد القيمة المضافة ، ومن ثم التميز النسبي - والنسبي فقط - للعمل الأدبي ، في علاقته بما يفترض أنه أصل له . وأهم من هذا كله أن التشبيه يسمح بتنوع لاف في فهم ما يفترض أنه أصل العمل الأدبي . إن المرأة تعكس الموضوع المواجه لها . وإذا كان الأدب - كالمرأة - يعكس - أو يصور - أو يمثل - موضوعا أو وضعاً ، أو حالة ، أو موقفاً - فإنه لابد أن يقودنا إلى أكثر من طرف يوازيه ، وعلى نحو

ترتد معه الأطراف الموازية إلى مقابلات كثيرة ، من بينها المجتمع والفرد بكل تفسيراتها ، وما يمكن أن يتجاوز المجتمع والفرد بكل تفسيراته .

وسواء اتفقنا مع طه حسين أو اختلفنا معه حول فهم العمل الأدبي بوصفه معلولا لعلّة ، أو تصويرا أو تمثيلا أو انعكاسا لأصل سابق عليه ، فلا شك أن الربط قائم بين طرفين ، والعلاقة المبررة للتشبيه ماثلة في السياق الكلي لفكره النقدي . وعندما يحدث إلحاح على تشبيه ، عند ناقد مثل طه حسين ، فإن هذا الإلحاح لا يجعل من التشبيه مجرد زخرفة ، بل يجعل منه عنصرا تأسيسيا من العناصر المكونة للفكر النقدي نفسه .

٢ - أهمية المرأة في كتابات طه حسين :

ولا يوجد تشبيه يستخدمه طه حسين ويلجأ على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بعامة والأدب بخاصة مثل تشبيه المرأة . إذ لا يكاد المرء يقرأ كتابا من كتب طه حسين - ابتداءً من «تجديد ذكرى أبي العلاء» (١٩١٤) وانتهاءً بكتابي «خواطر» و«كلمات» (١٩٦٧) - دون أن يفرض عليه التشبيه نفسه .

إن التشبيه يغدو - أولا - وسيلة إلى تحديد طبيعة الأدب ، من حيث هو ظاهرة اجتماعية ، نشأت عن علاقة حتمية بين فرد مبدع وجماعة تستجيب إليه . ولقد أكد طه حسين الطبيعة الاجتماعية لدور الكاتب ، من حيث علاقته بمجتمعه ، عندما قال :

«إن الأدب من قديم . وقبل قرننا هذا الذي كثيرا ما نتخيل أنه هو الذي اخترعه . كان دائما ظاهرة اجتماعية طبيعية تماما . ففي حياة جماعية . وفي لحظة ما . شرع رجل في الغناء . وأنصت إليه الآخرون وأحبوا أغنيته . ورغبوا في الاستماع إليها مرة أخرى . فأشعره ذلك بالرضى هو الآخر . ومن ثم أصبحوا ينصتون إليه دون أن يروجهم . وهكذا نشأت استجابة بين ذلك الرجل والجماعة المحيطة به . وتكونت وقتذاك مؤسسة اجتماعية . وأصبح من واجب ذلك الرجل نوحهم أن يغنى . أن يتحدث . وواجب الجماعة نحوه أن تسمع إليه . ولكن ماذا كان يقول ذلك الرجل . لا شك في أنه كان يحكى عن الحياة التي يراها من حوله وعن الذين كان يسعدهم أن يجدوا أنفسهم في كلامه وأغانيه . لقد كان أشبه مايكون بالمرأة .»^(١)

وبقد ما يشير تشبيه الأدب بالمرأة - عند طه حسين - إلى تحديد الطبيعة الاجتماعية لدور

الكاتب في علاقته بالمجتمع ، يشير التشبيه إلى معيار للقيمة ، يميز أدبيا عن أديب ، ويكشف عن أهمية كاتب بالقياس إلى غيره . ويستوى في ذلك أن يكون الأديب عربيا أو أجنبيا ، فالمهم - عند طه حسين - هو مدى ما يعكسه أدب الأديب - المرأة - من الحياة ، ومدى ما يتسم به هذا الانعكاس من وضوح وصفاء أشبه بوضوح صور المرأة وصفاء سطحها ، ومدى ما يتسم به الوضوح والصفاء من طابع ذاتي ، يوازي صدقه القيمة المضافة التي تخلعها صور المرأة على أصلها . ولذلك يتحدث طه حسين عن جول رومان - من منظور القيمة - محددا ما يميزه عن غيره من الأدباء الفرنسيين ، بنفس الطريقة التي يتحدث بها عن حافظ إبراهيم وعبد العزيز البشري ، في عبارات من قبيل :

- « ولعل غير ما يميزه [جول رومان] عن الأدباء أنه من الأفراد القليلين الذين جعلت نفوسهم امرأة صافية شديدة الصفاء ، تنعكس فيها صور الحياة التي تحيط بها . فإذا وصلت إليها استقرت فيها . وما تزال الصور تتبع الصور دون أن يغطي بعضها على بعض . أو يفسد بعضها جمال بعض . وإذا أنت أمام نفس من أغنى النفوس . أمام نفس لا تصور فردا ولا بيئة . إنما تصور شعبا كاملا . وإنما تصور خلاصة كاملة لأرق ما تصل إليه الثقافة في عصر من العصور . فالذين كانوا يسمعون من جول رومان أو يتحدثون إليه إنما كانوا يسمعون من العقل الفرنسي كله » .^(٢٢)

- « لا أعرف بين شعراء هذه الأيام شاعرا جعلته طبيعته امرأة صافية صادقة لحياة نفسه ولحياة شعبه كحافظ رحمه الله ... كانت نفس حافظ بسيطة سيرة وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة ... ولم لا يعجب بها الناس وإنما ينظرون فيها إلى صورهم . تعكسها امرأة صافية وضيئة نقية لا يشوبها صدأ ولا يغشاها غبار ؟ ! .. خالط الناس جميعا فأصبح هو الناس جميعا . وصور نفسه في شعره فصوّرها الناس جميعا » .^(٢٣)

- « عبد العزيز [البشري] أشد كتابنا المعاصرين عكوكا على حياتنا المصرية . على حياة القاهرة خاصة . وعلى حياة الطبقة الوسطى من أهل القاهرة بنوع أخص . وهو أشد كتابنا نفوذا إلى دقات هذه الحياة وسرائرها . وأشدّهم تمثيلا لخلاصتها . فقد خالطت نفسه . ومازجت دمه . وانطلقت على لسانه حين كان يتحدث . وجريت مع قلبه حين كان يكتب . فهي أصدق امرأة وأصفاها للحياة المصرية في عصر الانتقال ... فاقرا قطوفه هذه فسترى في كل فصل من فصولها امرأة مصقولة

**صافية صادقة أدق الصدق . لا تعكس صورة فرد من الأفراد . وإنما تعكس
صورة بيئة من البيئات .^(١١)**

وبقدر ما ترتفع قيمة الأدباء لارتباطهم في ذهن طه حسين بالمرآيا (الصافية ، الصادقة ، المصقولة ، الوضيئة ، النقية) فإن هذه القيمة تتنى عن إنتاجهم ، عندما لا يصبح أدبهم مرآة لهم ولمن حولهم ، أى عندما يقطعون الصلة « بين الأدب الذى يجب أن يكون صورة الحياة وبين الناس الذين يجب أن يتخذوه مرآة يرون فيها أنفسهم وحياتهم كما هم . أو كما يحبون أن تكون ، أو كما يكرهون أن تكون » .^(١٢)

ويتصل بهذا البعد من القيمة ما ينطوى عليه تشبيه المرآة من تحديد لطبيعة العلاقة بين المبدع والمتلقى . ولكن التشبيه يتحول - في هذا المجال الدلالى - وبدل أن يكون أدب الأديب مرآة لنفسه ولمن حوله ، تتوجه استجابة المتلقى إلى أدب الأديب فتصبح بمثابة انعكاس لهذا الأدب . وعندئذ تصبح شخصية المتلقى مرآة تنعكس عليها الأعمال الأدبية ، وتصبح استجابة هذا المتلقى إلى عمل من الأعمال الأدبية بمثابة صورة من الصور المنعكسة على هذه المرآة المقابلة لمرآة الأديب . وبقدر ما يغدو النقد الأدبى - في هذا المجال الدلالى - قرين المرآة ، تغدو استجابة المتلقى نفسها قرينة الصور التى تنعكس على هذا المرآة . ولذلك تقابلنا - فى كتابات طه حسين - عبارات من قبيل :

- « الناقد مرآة صافية . . تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد » .^(١٣)
- « خلصنا بقلوبنا ونفوسنا نقية صافية مصقولة كأها المرآة نعرضها للممثلين . لينعكس فيها ما يبدعون من مظاهر الجمال الفنى فى التمثيل والغناء » .^(١٤)

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يصبح تشبيه المرآة وسيلة أساسية إلى تحديد طبيعة الدراسة الأدبية كما يفهمها طه حسين . وليس أوضح على ذلك من تقديمه اللافت لكتاب صديقه أحمد أمين - « فجر الإسلام » - حيث يتكرر التشبيه تكرارا دالا ، يؤسس طبيعة الدراسة الأدبية ، فى عبارات من قبيل :

- « الناس جميعا لا يطمنون الآن إلى ما كانوا يطمنون إليه من أن الأديب يجب أن يروى طائفة جيدة من مختار المنثور والمنظوم . وأن يلم بما يتصل بهذا المنثور والمنظوم من لغة وتاريخ وقصص ونسب لشرحه وتفسيره ونقده ليكون أدبيا . وإنما هم

يطلبون إلى الأديب شيئا آخر : يطلبون إليه أن يكون مرآة صافية وضاءة أمينة للأديب الذي يريد درسه إن كان أديبا واسفا .^(٨)

- « إنما ينبغي أن يدرس الشعر والنثر من حيث هما مرآة لحياة الأمة العربية في طور من أطوارها . »^(٩)

إن مثل هذه النصوص تلفتنا إلى نصوص أخرى متكررة ، تنبها دلالتها إلى طبيعة العلاقة التي تربط بين دارس الأدب - في الحاضر - والأديب القديم - في الماضي - مثلما تنبها إلى طبيعة العلاقة بين هذا الدارس نفسه وبين دارس الأدب في تراثه ، خصوصا عندما تتحدد هذه العلاقة في نصوص من قبيل :

- « تسألني : ماذا تصنع بالقدماء ؟ ! والجواب يسير . أصنع بالقدماء ما صنعوا هم بأنفسهم . فإنا أقمس عصورهم في هذه المرأة ولا أقمس منهم العصر الذي أعيش فيه . »^(١٠)

- « وأنا أعلم حق العلم أن طريقة القدماء في فهم الشعر والحكم عليه لا ترضينا ولا تقنعنا . ولا تلائم ذوقنا الحديث وأطاعتنا العلمية الواسعة ... ولكن مع ذلك أحب هؤلاء القدماء . وأحب آراءهم . وأجد في قراءتها لذة وسجدة . وإلى تفهمها راحة واطمئنانا . وإذا أخطأت رأيهم الدقيق في الشعر أو حكمهم الصحيح عليه فإني أجد نقدهم مرآة صادقة لنفس جذابة حلوة أحب أن أدخل إليها من حين إلى حين . »^(١١)

ومن المهم أن نؤكد - في هذا السياق - أن تشبيه المرأة لا يتكرر في كتابات طه حسين النقدية فحسب . إنه يتجاوزها ليصبح عنصرا دالا بتكراره في السياقات المتكاملة لكتب طه حسين كلها ، في مختلف مجالاتها وتنوع ميادينها . ولذلك تتسع المجالات الدلالية للتشبيه ، وتنسرب في سياقات مختلفة ، تتنوع بتنوع أوجه النشاط التي ساهم فيها طه حسين . ويتحول التشبيه من عنصر متكرر دال في وصف التجربة الأدبية ، وما يتصل بها أو يدور حولها ، ليصبح عنصرا متكررا دالا في الحديث عن التجربة الإنسانية في عمومها . ولكن تتصل الدائرة الأوسع بالدائرة الأصغر على أساس من وجه الشبه ، وأعني هذه الثنائية التي ينطوى عليها تشبيه المرأة ، والتي ينعكس فيها - دائما - أصل على فرع ، ويتجلى فيها - دائما - شيء عبر آخر ، لتصبح صورة المرأة - دائما - دالة على أصلها وكاشفة عنه .

إن لغة كاتبة ، مثلا ، في هذه الدائرة الأوسع ، يمكن أن تكشف عنها ، على نحو تغدو

معه اللغة «مرآة لحسها وشعورها ولعقلها وقلها» .^(١٢) ويكشف صوت بطة في مسرحية عن ما في داخلها ليصبح «هذا الصوت هو مرآتها الصادقة» .^(١٣) ويعكس المظهر الخارجى للإنسان حقيقته الداخلية ، كالبحتري - الشاعر العباسي - الذى لم يكن الدنس الخلق مقصورا على طبيعته وخلقه «ولكنه اتخذ مظهره الخارجى مرآة له» .^(١٤) والجيل الناشئ ابن الجيل الفانى «فهو في حقيقة الأمر استمرار له ومرآة تعكس صورة من صور» .^(١٥) والصدى مرآة صافية لصديقه ، حين يصفو ودهما ويصدق قولها ، فيكون «كل واحد منها بادئ الرأي مرآة لصاحبه» .^(١٦) وعندئذ يرى كل منهما نفسه «في نفس صاحبه كما يرى في المرآة» .^(١٧) والعيون مرايا أخرى ، ولعلها «المرايا الحساسة الشاعرة البليغة التي تحسن الإفصاح عما في النفوس» بالقياس إلى المرايا الجامدة الهامدة التي «لا تحس شيئا» .^(١٨) والذاكرة أشد ملكاتنا النفسية تأثيرا في حياتنا ، لأنها تمثل الماضي ، فهي من هذه الجهة «مرآة لهذا القسم من حياتنا الذى هو كل شيء في الحياة» فهي إذن «مرآة الحياة» .^(١٩)

ولعل «مرآة الذاكرة» تلفتنا إلى دلالة أخرى مهمة للمرأة ، وأعنى دلالة ترتبط بالنشاط العقلى للإنسان في تعرفه على نفسه وعلى العالم من حوله . وتقترن هذه الدلالة بما يقوله المتفلسفة من أن المعرفة هي تمثل دقيق لما يقع خارج العقل ، وإن فهم طبيعة هذه المعرفة وإمكانها لا يتم إلا بفهم الطريقة التي يبنى بها العقل تمثله للأشياء . وبقدر ما يبدو العقل - مع هذه الدلالة - أشبه بمرآة ينعكس عليها العالم ، عن طريق الذاكرة ، يبدو العالم وكأنه مرآة يتعرف فيها العقل على نفسه . وتبيح هذه الدلالة لدارسى الفلسفة أن يتحدثوا عن الطبيعة المأروية للعقل في علاقته بمرآة الطبيعة ، وذلك ليصوغوا - بتأمل هذه العلاقة - نظرية في المعرفة ،^(٢٠) أو يراقبوا - في هذا التأمل - تجربة المرأة بوصفها تجربة إنسانية ، تنطوى على ضربين من الجدل ، هما جدل الأنا مع الأنا الآخر ، وجدل الداخل مع الخارج ، ليحددوا ما يسمى «أنطولوجيا الانعكاس» .^(٢١)

إن «المرآة» - مع هذه الدلالة - ترمز إلى البعد المعرفى في التجربة الإنسانية ، وتوازى العملية التي ينعكس بها العالم في العقل ، أو العملية التي يتمثل بها العقل العالم . ويقدر ما تتحول المرأة - مع هذه الدلالة - لتقترن بالتعرف والوعي ، فإن وجودها المادى - بوصفها عاكسا يعكس صورتنا - يساعدنا - بمعنى أو بآخر - على أن نرى أنفسنا ، ويمكننا من أن نرى صورتنا على صفحتها ، فيتسع وعينا بأنفسنا . وبقدر ما نتحول - في مواجهة هذه المرأة - إلى ناظر ومنظور إليه ، ومتأمل ومتأمل فيه ، وذات وموضوع ، نتجاوز الوعي المنغلق

على نفسه إلى الوعي المنفتح على غيره . وبقدر ما تلعب المرأة - مع هذه الدلالة - دورها في تعرف الذات على نفسها بنفسها . فإياها تلعب نفس الدور بتعرف الذات على نفسها من خلال غيرها . وبقدر ما يحمل هذا التعرف صدمة الكشف الموجهة ينتهى هذا التعرف بالذات إلى الخروج من دائرتها الضيقة إلى دائرة أوسع . تتصل فيها بغيرها . وتزيد من تعرفها على نفسها . بتأملها هذه النفس منعكسة على آخر .

إن هذا التعرف هو الذى حمل الجماعة البشرية على الإنصات إلى الكاتب أو الشاعر ؛ لأنها وجدت نفسها - فيما يقول طه حسين - فى كلامه وأغانيه . فكان الكاتب أو الشاعر أشبه بمرآة تُمكن هذه الجماعة من التعرف على النفس . وليس من قبيل المصادفة أن تلعب « المرأة » - من حيث اقترانها بصدمة الكشف المعروى - دوراً لافتاً فى كتابات طه حسين . خصوصاً الكتابات الإبداعية .

إن المرأة تقتزن - فى أمثال هذه الكتابات - بلحظات التأمل التى تفرغ الذات فيها إلى نفسها . فى هذه اللحظات ، ينظر المرء فى المرأة « وكأنه ينظر فى أعماق نفسه » .^(٢٢) وقد يتعرف المرء - فى هذه اللحظات - على شباب قلبه وقوة عواطفه . وقد يرى مارآه طه حسين عندما قال :

« إذا أقبل الصيف دنوت من نفسى فاستفتحت باسها . فإذا فتح لى هذا الباب نظرت . لما أسرع ما أذكر الخطيئة حين رأى وجهه فى صفحة الماء فهجاه . استعرض ما عملت . فإذا هو منقوص . وإذا التقصير يعيبه ويفسده . وأستعرض ما قبلت من الناس فإذا هو ردىء مشوه مهين . وإذا أنا قد هدأت حين كانت نجب الثروة . وسكنت حين كانت نجب الحركة . وسكت حين كان يجب الكلام . وإذا أنا ساحط على ما أعطيت . ساحط على ما تلقيت . منكر لكل ما أتيت ... وإذا أنا أود لو ينقضى الصيف وأنمى لو أستقبل فصل العمل . فإن النشاط على ما به من قصور وتقصير خير من هذا الهدوء الهادى الذى لا يرى الإنسان فيه إلا نفسه . ما أشد عجبى للذين يطلبون النظر فى المرأة » .^(٢٣)

ومن المفيد - فى هذا السياق - أن نلاحظ الدلالة اللافتة لهذه « المرأة » فى قصص طه حسين وسيرته الذاتية . إن « الأيام » - مثلاً - تبدو وكأنها « مرآة » كلية ، يرقب البطل على صفحاتها تعاقب أيامه ، ويتأمل عبر صورها التى تنبثق من الذاكرة حياته كلها ؛ لتتعرف الذات على نفسها من خلال آخر هو إياها وهو غيرها ؛ وذلك لتؤكد اتصالها بالعالم فى نفس

الوقت الذى تحتج عليه وتتمرد على ما فيه من قسوة . أما فى قصص طه حسين فإن « المرأة » تبدو قريبة اللحظة التى يخلو فيها البطل إلى نفسه ؛ ليحاول التعرف على هذه النفس من خلال آخر هو إياها (أعنى صورته فى مرآة مادية أو رمزية) أو من خلال آخر غيرها ، يرتبط مصيره بمصير البطل ، وينعكس مشكله من خلاله .

هكذا تتوقف البطلة ، فى « الحب الضائع » أمام مذكراتها ، فى لحظة توتر ، لترى صحف « دفتر » المذكرات التى كانت نقية صافية منذ حين « قد جرى عليها هذا القلم فصيرها إلى هذا السواد ... وجعلها مرآة سوداء لنفس يشوبها الاضطراب ، ويشيع فيها القلق » . إن هذا « الدفتر - المرأة » « قوى الذاكرة » لا ينسى شيئا ، « شديد الأمانة » لا يضيع حادثة أو خاطرة . وعلاقة البطلة به هى العلاقة التى تمكنها من أن تقول له :

« نظرت فبك فرأيت صورة نفسى المضطربة التى التمتك عليها منذ أعوام ... وإذا أنا أضحى بنفسى » .^(٢٤)

ومن اللافت للانتباه أن العلاقة المعرفية التى تصل أبطال قصص طه حسين للمرأة تنطوى - دائما - على صدمة وعى قاس ، وأعنى صدمة تدفع البطل - على مستوى السلب - إلى الانغلاق أو الانتحار أو الجنون ، أو تدفع البطل - على مستوى الإيجاب - إلى تجاوز نفسه وخروجه من عزلته ، ليعيد - أو يؤكد - اتصاله بالآخرين ؛ وكأن هذا البطل - رجلا كان أو امرأة - يكشف على نحو مباغت قبح ما هو فيه ، أو قبح ما هو عليه ، من خلال توقفه أمام المرأة ، وإطالة النظر فى نفسه .

هكذا نجد - على سبيل المثال - « خالدة » فى « شجرة البؤس » ، عندما رزق ابنته « سميرة » تلك التى « أراد الله أن ... تكشف الغطاء عن عقل أبيها وذوقه ونفسه » . إذ لم يحفل خالد بمنظر ابنته أول الأمر ، ولكنه ذات يوم :

وأخذ ابنته بين ذراعيه فضمها إليه وقبلها ، ثم نظر إلى وجهها فأطال النظر . ثم التفت إلى المرأة فنظر إلى وجهه وأطال النظر . ثم التفت إلى امرأته فألقى عليها نظرة خاطفة . ثم وضع الصبية إلى الأرض . وقال لامرأته فى صوت يقطعه فمحك عال مر : هذا غريب ! من أين للصبية هذا الجمال ؟ ليس وجهى بالرائع . وإن وجهك لبشع . فمن أين لها هذا الجمال ؟ ! ووقعت هذه الكلمة من قلب نفيسة موقع الخنجر حين يطعن به العدو عدوا . فلم تقل شيئا . وإنما أجهشت بالبكاء

ساعة ، ثم آوت إلى غرفتها فلزمتها أياما . ولكنها منذ ذلك اليوم أحست أنها أصبحت لزوجها عدوا .

هذه اللحظة المعرفية التي يواجه فيها « خالد » نفسه وابنته وامراته - « نفيسة » - أمام المرأة ، لأول مرة ، هي اللحظة الحاسمة في حياة الجميع . وبقدر ما ينصرف صالح عن نفيسة التي تنتهي إلى الجنون تنتقل مأساة « نفيسة » إلى ابنتها الأخرى « جلنار » ، فلا تعي الابنة مأساتها - بدورها - إلا في مواجهة المرأة . وعندئذ :

- « تنظر إلى نفسها في المرأة ثم تعكف على نفسها في صمت حزين »
- « لم تكن ... في حاجة إلى أن تبحث عن العلة التي أجلت زفافها إلى سالم ثم ألغت أمر الزواج إلا » ؛ فقد كان يكفي أن ترى وجه أمها وأن تنظر إلى وجهها في المرأة فيعنيها ذلك عن كل سؤال .^(٢٥)

وتعود هذه المرأة المقترنة بمآسى أبطال « شجرة البؤس » لتلعب دوراً دلالياً في « دعاء الكروان » ، وأعنى دورا يقترن بالتضاد الأساسى الذى تبنى عليه الرواية - في جانب منها - بين شخصيتى « آمنة » الموجبة و « هنادى » السالبة . أما « هنادى » فشخصية لا يتحرك وعيها الحركة الموجبة في مواجهة العالم . إنها تسقط دون أن تقاوم من يدفعها إلى السقوط ، وتساق إلى الموت دون أن تقاوم من يدفعها إلى الموت ، ولا تملك في اللحظات التي ترقب فيها حياتها - قبل النهاية - سوى أن تنغلق على نفسها ؛ لتتعلق مأساتها كما يتعشق نرجس^(٢٦) جباله حتى الموت ؛ ولذلك تتجلى - بعد مصرعها ، في أحلام آمنة - منكبة على ينبوع من الدماء ، تعكف عليه مثلما يعكف نرجس على صورته المنعكسة على صفحة الماء :

« هي منكبة على هذا ينبوع تنظر فيه كما تنظر الفتاة الجميلة في المرأة . عما تبحث في هذا ينبوع ؟ أتراها تلمس صورتها في هذا الدم المتلظى ؟ »

آما « آمنة » فهي^٣ الوجه الموجب المناقض لهنادى (ولنلاحظ دلالة اسمها المقترنة بالأمن) ؛ ولذلك يتحرك وعيها الحركة الإيجابية في مواجهة العالم ؛ لتؤكد اتصالها به وليس انسحابها منه . وبقدر ما تتعرف على هذا العالم بالقراءة ، تتعرف عليه بالتجربة ، فتغدو أكثر قدرة على اكتشاف زيف الفوارق الطبقيّة بيناً وبين الآخرين ، فتأمل - مثلاً - نفسها في مقابل « خديجة » ابنة المأمور على هذا النحو :

«أختلس نظرات إليها ، ثم أختلس نظرات إلى المرأة . فلا أكاد أحس بينها وبينى
فرقا ولا اختلافا .»

وبقدر ما يفتح وعيها ليشمل حضور الآخرين ، وبقدر ما تتوتر علاقتها بهم ،
تتجاوز - في تأملاتها - المرأة النرجسية المقرنة بهنادى ، و«مرآة الضمير المرتبطة بتجاوز
الذات» ، وينتج عن هذا التجاور المتعاقب صدمة اكتشاف النفس ، على هذا النحو :

«كثيرا ما كنت ألد أن قيامى دون خديجة وحمايتها من هذا الخطر الذى يوشك
أن يلم بها فرض يأخذنى به الوفاء لما بيننا من مودة ورعاية لما لها عندى من جميل .
وكثيرا ما كان هذا كله يجتمع ويألف بعضه إلى بعض . ويمثل أمام نفسى مجتمعا
مؤتلفا . قد اتخذ من الوفاء والنصح والإخلاص زينة خلابة . فإذا هو أمامى مرآة
نقية صافية . أنظر فيها فتد إلى صورة نفس كريمة عظيمة . قد ارتفعت عن كل
نقيصة . وأصبحت مثالا للبطولة والشهامة والتضحية في سبيل الأخوت التى اغتالها
الخطر . والصديقة التى يوشك الخطر أن يغتالها . ولو أنى حولت وجهى عن هذه
المرآة بعض الشيء ... ولو أنى نظرت في نفسى ... لرأيت شرا ياله من شر ...
ولعرفت أنى لم أكن أنى لأخفى ولا لصديق . وإعما كنت أؤثر نفسى بما أراه
غيرا» (٢٧)

وليس من الضروري أن نتعقب «المرآة» في كل قصص طه حسين - وسنعود إلى بعضها
في فصل لاحق - فما ذكرناه يكفي لتأكيد الدور الدلالى الذى تلعبه المرأة في التجربة المعرفية
لأبطال هذه القصص ، وتأکید الأهمية اللافتة لدلالات المرأة في كتابات طه حسين بوصفها
كلا متكاملًا .

ويتصل بهذا التأكيد الأخير - على أى حال - الدور الدلالى اللافت الذى تلعبه المرأة
في عناوين كتب طه حسين ومقالاته ؛ وأعنى كتبها مثل «مرآة الضمير الحديث» (١٩٤٨)
و«مرآة الإسلام» (١٩٥٩) . ومقالات مثل «مرآة الغربية» في «خصام ونقد» (١٩٥٥) .

أما كتاب «مرآة الضمير الحديث» فهو مجموعة من الرسائل تصور جوانب من الحياة
المصرية في الأربعينيات ، من خلال نماذج بشرية هى مرايا لغيرها ، ولذلك يقول طه
حسين ، مخاطبا أحد هذه النماذج :

«إن أمثالك في الناس كثيرون - بل أكثر جدا مما نظن . فليس هذا الكتاب إلا
مرآة لن تكون أنت الشخص الوحيد الذى يرى نفسه فيها» . (٢٨)

والكتاب - من هذا المنظور - يذكر بكتاب صدر قبله بسنوات ثلاث ، وأغنى «جنة الشوك» (١٩٤٥) الذى يقوم على أهاج اجتماعية ، على أساس «أن ما يقال فى نقد الناس وحمدهم إنما هو أشبه بالمرايا يرى الناس فيها أنفسهم» . ولذلك يجد القراء فى هذا الكتاب «مرايا» ، يمكن أن يرى الناس فيها أنفسهم ، وليس عليهم ولا على من ذلك بأس ، فما أكثر ما نرى أنفسنا فى كثير مما نقرأ من آداب القدماء والمحدثين ، مهما تكن اللغات والعصور والظروف والبيئات التى تنشأ فيها هذه الآداب» . (٢٩)

وفى أوائل عام ١٩٥٤ نشر طه حسين ، فى جريدة «الجمهورية» ، مقاله «مرآة الغريبة» . وهو مقال يلفت الانتباه بعنوانه الذى يأخذه طه حسين من عَجَز بيت لذى الرمة ، بصف الشاعر القديم - فيه - ناقته بأن لها خذا ناصعا سهلا ، كأنه مرآة الغريبة . و«مرآة الغريبة» هى المرأة الناصعة التى يضرب المثل بجلاتها وصقالها ، ذلك لأن الفتاة الغريبة - فيما يقول شراح البيت - إذا أَلَمَّتْ يقوم لا يحفلون بها ، ولا ينصحوها لها فى جلالها ، لم تجد ما تعتمد عليه فى جمالها وهيتها سوى مرآتها ، تجلوها دائما ، وتزيل عنها كل ما يعلق بها من غبار ، فهى مرآة صادقة ناصحة ، لا تخفى عن صاحبها شيئا من قبح أو جمال . ومصر - فى مطالع ثورة يوليو ١٩٥٢ - مثل هذه الفتاة : غريبة بين الأمم وبين من يعيشون فيها على السواء ، فهى فى حاجة إلى أن تتخذ لنفسها مرآة كمرآة هذه الفتاة البدوية ، تجلوها دائما لترى نفسها ، وما يختلف عليها من الأطوار . وأى شئ يمكن أن تكون هذه المرأة سوى الأدب والفكر والفن ، والصحافة وغيرها من وسائل الثقافة التى يتعرف فيها الشعب على نفسه ؟

«فما أسعد الشعب الذى يملك مرآة الغريبة . هذه المرأة الصادقة الصافية التى ينظر فيها فيرى نفسه كما هى . يراها ثابتة ومتجددة . يرى شخصيته الخالدة . ويرى ما يختلف عليها من الصور والأشكال . لقد كنت أعيب على أدبائنا - منذ أكثر من عشرين سنة - أنهم يطيلون النظر إلى أنفسهم فى المرآة . فيتحدثون عنها ويكثرون الحديث . فأصبحت الآن لا أستطيع أن أعيب عليهم حتى نظرهم فى مرآتهم الخاصة ... وإذا لم ينظر الأدباء فى مرآة أنفسهم . ولم ينظروا فى مرآة وطنهم . ولم يصنعوا لوطنهم هذه المرأة فماذا يصنعون ؟ ما أشقى الشعب الذى ليس له هذه المرأة ... لا لشيء إلا لأن أدباءه قد قنعوا من العيش بأنهم يعيشون !» . (٣٠)

وإشارة طه حسين - فى سياق مقاله - إلى ما كان يعيبه على الأدباء فى الأربعينيات إنما هى إشارة إلى مقالات عدة ، منها مقال بعنوان «فى الثقافة» يخاطب فيه مى زيادة قائلا :

إلى أكره بأسيدى الآنسة لأدبائنا ان يطيلوا النظر فى المرأة . وأحب ألا ينظروا إلى
أنفسهم إلا قليلا جدا « (٣١)

ويمكن أن نلاحظ أن « المرأة » فى المقالين السابقين - « مرآة الغربية » و « فى الثقافة » -
تنطوى على دالتين متعارضتين : فتشير - من ناحية - إلى أهمية الأدب بوصفه مرآة . تتجلى
فيها صورة الشعب ، ليرى فيها نفسه ، ويعرف ما به من نقص أو كمال ؛ بحيث تكون المرأة
عصرا إيجابيا يرتبط بوظيفة حيوية ، عمادها الاتصال بين الأدب والشعب ، وتعرف الشعب
على نفسه فى مرآة . وتشير المرأة - من ناحية أخرى - إلى عصر سلبي ، ينفصل فيه الأدب عن
الشعب ، وينغلق الأديب على نفسه ، يتأمل صورته فى مرآته بعيدا عن الآخرين ، فيما سمي
« أدب البرج العاجى » . وإذا كانت الدلالة الأولى تقتزن بالوظيفة الجماعية للأدب . وتقتزن
بنقل المعرفة إلى الآخرين . فإن الدلالة الثانية ترتبط بوظيفة فردية . لا يتم الاتصال فيها
بالآخرين . وتمثل كلتا الدالتين التعارض الذى يشير إليه طه حسين - مرارا - عندما يتحدث
عن الأدب بين « الاتصال والانفصال » . وعندما يناقش وظيفة الأدب بين « الالتزام »
و« البرج العاجى » . وتمثل كلتا الدالتين - أيضا - تعارضا آخر يذكر بالتعارض بين
« هنادى » و« آمنة » فى « دعاء الكروان » . وأعلى التعارض بين الوعى الذى يغلق على
نفسه . عندما يطيل الأديب النظر فى مرآته . والوعى الذى يفتح على غيره . عندما يتبع
الأديب للجماعة أن تنظر إلى نفسها فى عمله .

ولا تشير الدالتان المتعارضتان للمرأة - فى هذا السياق - إلى وضع فكرى فى الحاضر ،
يرتبط بما أثير حول « الالتزام » فى الأربعينيات والخمسينيات فحسب ، بل تشير - بالمثل - إلى
محاولة للإفادة من الماضى ، خصوصا التراث الذى يعرفه طه حسين . وفى هذا السياق يبدو
تجاوب الدلالة الذى يكتسب به التشبيه القديم - فى بيت ذى الرمة - أبعادا جديدة ، تحوِّره
عن سياقه القديم ، وتدبجه فى سياق جديد ، داخل عملية ذهنية يتحدد فيها المشكل الجديد
عن طريق المائلة من ناحية ، وعن طريق تجاوب السياقات الحاضرة والماضية من ناحية
أخرى .

وإذا كانت الإشارة التراثية إلى تشبيه ذى الرمة إشارة ظاهرة ، فى حالة الدلالة الموجبة
لتشبيه المرأة ، فإن هذه الإشارة تظل قائمة فى حالة الدلالة السالبة . وعندئذ تتجاوب الدلالة
السالبة للمرأة مع عكوف ذاتى ، تزداد فيه الهوة اتساعا بين الأنا والآخرين ، مما يذكرنا
بالنرجسية التى تغلق فيها الذات على نفسها ، فنسترجع المأثور اليونانى لنرجس ، مثلما نسترجع

المأثور العربى ، وماروى - مثلاً - من أخبار عن لبابة بنت عبد الله بن عباس التى كانت تقول : « ما نظرت إلى وجهى فى المرأة مع أحد إلا رحمته من حسن وجهى » ، وماروى عن الشاعر القديم : (٣٢)

رأى حسنَ صورته فى المرآة فأصبحَ صَبًّا بها مُدَنِّفا

إن هذا التجاوب السياقى الذى يربط الدالتين المتعارضتين للمرأة بعناصر تراثية ، تحدده ويحددها ، يسمح للمرأة أن تكون عوناً على النظر إلى الماضى والحاضر معاً ، بحيث يكون التشبيه بها بؤرة فكر ، ينظر إلى الماضى والحاضر من منظور واحد . ويمكن لهذا الفكر أن يرجع إلى الماضى ليتوقف - من خلال التشبيه - عند بعض مستويات الماضى ليرى فيها موازاة لمستويات أخرى فيه ، على نحو تتجلى معه الثانية فى الأولى تجلى الموضوع فى المرأة . ولذلك تبدو دلالة كتاب مثل «مرآة الإسلام» دلالة لافتة ، لأنها تقودنا إلى وحدة منظور طه حسين عندما يتعامل مع الماضى أو الحاضر ، فتقودنا - من ثم - إلى غاية الكتاب الذى يهدف - ضمن ما يهدف - إلى تقديم «مرآة صادقة للعصر والبيئة اللذين عاش فيهما النبى وأصحابه ولنشأة الإسلام وانتشاره» . (٣٣)

إن هذا الوضع لكتاب «مرآة الإسلام» . وهو كتاب من كتب التاريخ القديم ، يماثل بينه وبين «مرآة الضمير الحديث» ، وهو كتاب من كتب النقد الاجتماعى الحديث ، ويمثل بينهما وبين مقال «مرآة الغريبة» ، وهو مقال عن الأدب الحديث . وذلك على أساس أن كل هذه الكتابات تنبنى على مستوى واحد ، وترتبط بتلك التجربة المعرفية التى تنتج عن التأمل فى «مرآة الإسلام» ، أو «مرآة الضمير الحديث» ، أو «مرآة الغريبة» . وعندئذ تغدو كل هذه المرايا دوال متجاوبة ، تغضى إلى مدلولات تقع فى دائرة متحدة الدلالة ، على أساس من الثنائية التى تعكس طرفاً فى آخر ، أو تمثل حالة بأخرى ، أو تصوّر أصلاً فى صورة ، مهما تعددت المحاور الزمانية أو المكانية .

٣ - المرأة والنظرية الأدبية :

هذه النصوص التى ذكرتها من كتابات طه حسين اختبارات أولية ، إن دلت على شيء فإنما تدل على إلحاح «المرأة» فى كتابات طه حسين . ولا أريد أن أبرر هذا الإلحاح تبريراً

نفسيا ، يتصل بأثر كنف البصر مثلا ، حيث يمكن أن تلعب « المرأة » دورا تعويظيا ، له دلالة ومغزى عند عالم النفس ، وإنما أطرح مدخلا آخر ، مؤداه أن إلحاح المرأة على هذا النحو الذى لجده عند طه حسين - من حيث الكيفية التى تستخدم بها ، والسياقات التى ترد فيها ، والمجالات الدلالية التى تشير إليها - أمر يجعلنا ننظر إلى المرأة باعتبارها عنصرا تأسيسيا بالغ الأهمية فى نقد طه حسين ، ويجعلنا نحرص كل الحرص على ألا نفصل هذا النقد عن بقية كتابات طه حسين . ويعنى النظر إلى المرأة ، على هذا النحو ، الاهتمام بالسياقات التى ترد فيها ، والوظائف التى تؤديها ، وهما جانبان مترابطان تفضى دراستهما إلى فهم العلاقات بين العناصر المكونة لما أعده فكريا نقديا عند طه حسين .

وأحسبني فى حاجة إلى القول إن هذا اللون من البحث الذى يهتم بدلالة التشبيه النقدي ، خصوصا المرأة ، ليس بدعا بين الدراسات النقدية . فقد سبق أن قام م . ابرامز M. H. Abrams بشيء من هذا فى دراسته المهمة عن « النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية » ، تلك التى جعل عنوانها الأساسى « المرأة والمصباح » .^(٣٤) وهو عنوان يبرز التقابل بين النظرية الكلاسيكية للأدب والنظرية الرومانسية ، من خلال تشبيه المرأة وترباطاته فى الأولى ، وتشبيه المصباح وترباطاته فى الثانية . وقد خصص ابرامز الفصل الثانى من كتابه لبحث تبلور نظرية المحاكاة الكلاسيكية حول تشبيه المرأة . وجعل موضوع الفصل الثالث يدور حول التشبيهات المضادة للمرأة ، والتى اقترنت بنظرية التعبير . ولقد وجد ابرامز فى تقابل تشبيه المرأة وتشبيه المصباح ما يمثل التقابل الجذرى بين النظرية الكلاسيكية والنظرية الرومانسية .

أما النظرية الكلاسيكية فتجعل من الأدب عاكسا reflector لحقائق تقع خارج ذات الأديب أو عقله . قد تتصل هذه الحقائق بالعالم المادى حيناً (الأرسطية) أو بعالم المثل أو الحقائق المتعالية حيناً آخر (الأفلاطونية) لكنها - فى النهاية - تنعكس فى الأدب كما تنعكس الأشياء على صفحة المرأة ، وتردنا صورتها المنعكسة إلى أصلها الذى تعكسه ، كما تردنا اللوحة إلى موضوعها الخارجى ، أو كما تردنا المرأة إلى ما يواجه صفحتها من مدركات . وعقل المبدع - بمثل هذا الفهم - مجرد عاكس للعالم الخارجى . وتتلخص العملية الإبداعية فى جماع من الأفكار هى صور حرفية ، أو نسخ من الأحاسيس والمثل . ويعرض العمل الأدبى - صورا محتازة أو منظمة للحياة .

أما النظرية الرومانسية فتجعل من الأديب حاملا Container لمشاعر وانفعالات تقع داخل الذات ، تندفق منها كما يتدفق النبع ، وتشع عنها كما يشع الضوء من داخل جسم المصباح ، وتصدر عن العالم الداخلى للمبدع كما يصدر النبات عن الأرض فيتشكل فى حركته العضوية ، التى تبدأ من قلب البذرة المطمورة فى الباطن ، وتندفع عبر الساق وعبر عروق الأوراق ، فهى حركة تندفع - أبدا - من الداخلى إلى الخارج ، فتأثل حركة الفعل التعبيرى الذى يندفع من داخل الأديب إلى خارجه .

لنقل مع ابرامز إن الحامل هو الشاعر ، وإن مواد القصيدة تنبع من داخله ، وإنها لا تتكون من موضوعات أو أحداث بل من مشاعر وعواطف متدفقة للشاعر نفسه . (٣٥) ولكن علينا أن نلاحظ أن أى حديث عن الشاعر إم هو حديث عن الشعر كما يقول الرومانسيون أنفسهم ، خصوصا كولردج ، وأن المهم فى تشبيه المصباح هو تحول النظرية الأدبية من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى للمبدع ، وتركيز الانتباه على العلاقة بين عناصر العمل الأدبى المنجز والحالة العقلية أو النفسية للمبدع .

إن التقابل بين المرأة والمصباح - على هذا النحو - تقابل بين مقولتى العاكس والحامل ، أى أنه تقابل مفهومي ، يعكس نمطين مختلفين للتصور ، من حيث صلة الأدب بعلمته التى ترجع إلى الخارج مرة (= المرأة) وإلى الداخلى مرة أخرى (= المصباح) ، ولذلك يعكس التقابل تعاضداً بين مهادين فلسفيين يستند إليهما البعد المعرفى فى كل تصور على حدة ، فيصبح العقل سالبا مرة وموجبا أخرى ، أعنى أن العقل يدرك الأشياء - فى الأولى - إدراكا لفاعلية فيه للذات المدركة التى تعكس كالمرآة فحسب ، ويدرك العقل الأشياء - فى الثانية - إدراكا فعالا ، تضى فيه الذات على مدركاتها بعدا جديدا ، بعد أن تسقط صورتها على ما تدرك ، كما يسقط المصباح ضوءه على الأشياء .

ولا أريد أن أناقش بحث ابرامز تفصيلا ، وإنما أود أن أتوقف من كتابه عند أمرين مهمين . يتصل أولهما بالسؤال الأساسى الذى يطرحه ابرامز عن صلة التشبيه بالنظرية النقدية . ومن ثم البحث عن العمليات المجازية التى تساهم فى تشكيل المفاهيم النقدية والكشف عنها . ويذهب ابرامز - فى سبيل توضيح ذلك - إلى أن «الحقائق» أشياء تُصنع - فى جانب منها - وتتشكل بواسطة مماثلات . ننظر من خلالها إلى العالم كما ننظر خلال عدسة ؛ ذلك

لأننا نبحث - عادة - عن موضوعات تماثل الجوانب التي نحسها غامضة في المواقف الجديدة ؛ فنقارن - ضمنا أو صراحة - بين العناصر التي نحن أقل معرفة بها - في هذه المواقف - وعناصر أخرى نحن أكثر معرفة بها ، فننتعرف - بذلك - على الميهم الغامض من خلال الواضح الجلي . وهذا طبيعي ؛ لأن الاعتماد على المماثلة - ومن ثم المقارنة الضمنية - خاصية تميز كثيرا من جوانب نشاطنا العقلي ؛ ولذلك نميل إلى وصف طبائع الأشياء وتحديد خصائصها من خلال أطُر متكررة لاستعارات وتشبيهات هي - في النهاية - مماثلات ضمنية ، ننظر من خلالها إلى الموضوع الذي نصفه أو نتحدث عنه . وتنطبق هذه الخاصية على الفكر النقدي مثلا تنطبق على أى فكر ، فصياغة أية نظرية أدبية هي صياغة لفكر يتشكل - بالضرورة - من خلال مماثلات ضمنية ، توضح العناصر الأقل وضوحا بعناصر أكثر وضوحا . (٣٦)

والأساس الذي يعتمد عليه ابرامز في هذا كله ليس جديدا تماما ، فهناك قول مأثور مؤداه : قل ماذا يشبه هذا الشيء أقل لك ماهو . (٣٧) وقد قيل - في مجالات الدرس النقدي - إن المرء يضطر إلى الاستعارة ، عندما يحاول تحديد الأشياء وإن النشاط الاستعارى شرط ملازم للتفكير وتقدم العقل . (٣٨) يضاف إلى ذلك أن العمليات الاستعارية التي يتوسل بها العقل الإنسانى قد أصبحت موضوعا لدراسات كثيرة متنوعة ، بوصفها عمليات أساسية في نمو المعرفة الإنسانية وتقدمها في كل المجالات ، وليس الأدب فحسب . (٣٩) ولكن الجديد المهم عند ابرامز هو تحليله الأنماط المتكررة للتشبيه في بعض نظريات الأدب ، والنظر إلى التشبيه المتكرر بوصفه نمطا تصوريا يمثل لبّ النظرية الأدبية ، أو عنصرا تأسيسيا لا ينفصل عن العناصر البنائية الأساسية في أى فكر نقدي ؛ ولذلك توقف ابرامز عند تشبيه المرأة بوصفه نمطا تصوريا مطلقا لنظرية المحاكاة الكلاسية ، وذلك هو الأمر الثانى الذى أود التوقف عنده مأنيا ، لأهميته في فهم مرايا طه حسين .

٤ - الدلالات المتغايرة للمرأة في الفكر النقدي :

(أ) الكلاسية :

إن ما يذهب إليه ابرامز عن صلة تشبيه المرأة بالنظرية الكلاسية صحيح بمعنى من

المعاني . وليس من الضروري أن تؤكد هذه الصلة في تقاليد النقد الأوروبي الذي يدرسه ابرامز . فقد فعل الرجل ذلك في تفصيل يتناسب والغاية من كتابه . الأكثر ضرورة - في تقديرى - أن نبرز هذه الصلة من منظور النقد العربى الحديث السابق على طه حسين . ويعزز هذه الصلة أن هذا النقد - وهو ما نسميه « نقد الإحياء » الذى كانت له السيادة حتى الحرب العالمية الأولى تقريبا - نقد لا يختلف - جذريا - عن مقولات النظرية الكلاسية التى يتحدث عنها ابرامز ، خصوصا مفهوم المحاكاة المركزى في هذا النقد .

ويمكن أن نلخص مفهوم المحاكاة في النقد الإحيائى من خلال بعدين متداخلين . يؤكدان ثبات الأدب إزاء موضوعه ، ومن ثم ثبات صورة المرأة إزاء ماتعكسه . أما البعد الأول فعرفى ، يتصل بالعلاقة بين الذات المدركة للأدب وموضوعات إدراكها . أى يتصل بالكيفية التى يحاكى بها الأدب العالم ، لمئات أعماله صور المرأة . أما البعد الثانى فأخلاقى يتصل بمغزى المحاكاة نفسها ، من حيث التأثير الذى تخلفه ، عندما تلفت الانتباه إلى ما ينطوى عليه موضوعها من ثبات وانتظام .

إن العمل الأدبى - من منظور المحاكاة - نتاج لإدراك سلبى ، تتلقى فيه الذات المدركة موضوعاتها دون أن تحدث تغييرا جوهريا في النسق الذى يحتوى هذه الموضوعات ، أو النسق الذى تنطوى عليه هذه الموضوعات . وما دام الأدب نتاجا لإدراك سلبى فإن أعماله تشبه صور المرأة ، على أساس أن المرأة - في هذا السياق - سلبية إزاء ما تعكس . وكما لا تغير المرأة من الموضوعات الماثلة إزاءها ، إلا إذا كانت مشوهة غير صقيلة ، كذلك الأدب ، يلتزم ثبات المدركات عندما يحاكىها . وعقل الأديب - من هذا المنظور - عقل سلبى لأنه مجرد عاكس لعالم ثابت ، يوجد مستقلا ومتنظما في الخارج . ولذلك تبدو الأعمال الأدبية وكأنها جماع من الصور الحرفية ، أو شبه الحرفية ، لمدركات تسبقها في الوجود .

من هذه الزاوية المعرفية ، ربط جبر ضومط (١٨٥٩ - ١٩٣٠) - في كتابه « فلسفة البلاغة » - المحاكاة بأمانة النقل عن الطبيعة ، مما أدى به إلى الإلحاح على ضرورة « انطباق الصورة اللفظية الكلامية على الصورة المعنوية الذهنية » ، لأن هذا الانطباق - فيما يقول - « سر من أسرار البلاغة بل ركنها الذى تستند إليه » . وذلك قول يعنى سلبية العقل في إدراك العالم ، بل في تشكيله اللغوى لهذا الإدراك . ولذلك يقول جبر ضومط إن العبارة الكلامية البليغة « إنما هى تمثيل ما في الذهن من المعنى على الحالة التى هو عليها هناك » .

و « هناك » - في هذا السياق - تشير إلى عالم قبلي يلتزم به الأديب ، دون أن يخالفه أو يعيد تشكيله . وما دامت الصور الذهنية - في عقل الأديب - تابعة للصور خارج هذا العقل يجب « أن تكون هذه الصور الذهنية منطبقة تمام الانطياق على الصورة الخارجية » ؛ ذلك لأن حسن المحاكاة - في الأدب - يعنى تطابق الصورة فيه مع أصلها ، أو تماثلها - على الأقل - مع هذا الأصل . وبقدر ما يعكس هذا التطابق سلبية الإدراك في العملية الأدبية ، ويلغى فاعلية العقل في التشكيل ، فإنه يقود إلى تشبيه الأدب بالمرآة ، فتصبح علاقة الشاعر بالطبيعة - مثلاً - أشبه بعلاقة المرأة بما تعكس . وكأن الشاعر يعكس الطبيعة في نفسه بصورة الإحساسات ، و « ليس بين صور هذه في نفسه وصورها في المرأة إلا أن هذه محسوسة بالحواس الظاهر وتلك من المعاني والوجدانيات » .^(٤١)

وكما يرتبط تشبيه المرأة بالبعد المعرفي من المحاكاة - في الأدب - فإنه يرتبط بالبعد الأخلاقي . إن كل محاكاة - فيما يقال - تتطوى على مغزى أخلاقي ؛ لأنها تلفتنا إلى العناصر الثابتة في العالم ، من حيث انتظامها وتجانسها الذي لا يتحول أو يتبدل . وكأن الأديب ، عندما يعرض علينا ما يقع ، أو ما يمكن أن يقع في ظل قوانين عالم ثابت ، يبصرنا بحقيقة هذا العالم ، ويجعلنا ندرك دورنا الثابت فيه ، من حيث الحفاظ على مبنى قيمه الذي لا ينبغي أن يُشوّه أو يتبدل . إنه يمثل لنا طبائعنا التي لا تكاد تتغير ، والتي تنصاع إلى معايير أدركها العقل رغم سلبيته .^(٤٢)

وإذا رددنا البعد الأخلاقي للمحاكاة على بعدها المعرفي انتهينا إلى القيمة المضافة التي يحملها الأدب . إن هذه القيمة ترادف الأثر الذي تحدثه الصورة - في المرأة - فيمن بدركها ، من حيث إمكانية التعرف على حقائق ثابتة ، فتتصل بالأخلاق وأحوال الأمم ، على نحو يجعل من القيمة المعرفية للعمل الأدبي مجرد وجه لعملة واحدة ، يحمل وجهها الآخر القيمة الأخلاقية . ولذلك تحدث سليم خليل النقاش عن « قاعات التشخيص » ، بوصفها « المرأة التي تظهر للإنسان تماثل نفسه ، فيرى عيوبه ونقائصها فيتجنبها ، إذا كان ممن يهتدون عن غيهم » .^(٤٣) ووصف إسكندر صيقل المسرح بأنه « امرأة صقيلة يرى فيها الناظر كل حسنة وسيئة من عادات الأمم وأخلاق الشعوب » .^(٤٤) وكان المسرح عند نقولا حداد أقرب إلى « امرأة ترينا أطوار الأقدمين في أشباح المتأخرين ، وتاريخ يطلع فيه الخلفاء على عوائد السلفاء » .^(٤٥) ومن الصعب أن نفصل بين البعدين الأخلاقي والمعرفي في مثل هذه السياقات

التي تقود - حتماً - إلى تشبيه المرأة ؛ لأنها سياقات تتحرك على اساس فكرة واحدة مؤداها أن العبرة لابد أن ترتبط بشيء حقيقي . وأنجح العبر - فما يقال - ما كان منشؤه الحقيقة .

وبقدر ما تردنا العبرة إلى الحقيقة ، وتردنا الحقيقة إلى العبرة ، يردنا العمل الأدبي - كالمرآة - إلى شيء خارجي يحاكيه . وما يصدق على المسرح يصدق على الشعر ؛ لأن الشعر تنطبع فيه معاني الأشياء - فيما يقول الرافعي - « كما تنطبع الصور في المرآة » . وطبعي أن يكون « لكل شاعر مرآة من أيامه » ^(٤٥) لنقل - مع الرصافي - إن الشعر « مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاسا يؤثر في النفوس انقباضا أو انبساطا » ، ^(٤٦) فذلك قول يضم العبرة إلى الحقيقة في إطار المحاكاة ، من حيث ارتباطها بتشبيه المرأة . ولذلك يحددنا الرصافي عن شعره قائلا : ^(٤٧)

وأجعله للكون مرآة عبرة فيظهر لي فيها خيال شتونه

ويحدثنا حافظ إبراهيم عن أحمد شوقي الذي :

جلّا شعره للناس مرآة عصره ومرآة عهد الشعر من عهد تبع

ولا يفترق ما يقوله الرصافي عما يقوله نجيب الحداد الذي يرى أن « الشعر مرآة الأخلاق وتاريخ ما كانت عليه الأمم » ، ^(٤٨) بل لا يفترق ما يقوله الرصافي عما قاله عيسى المفلوف من أن الشعر « مرآة تمثل فيها أخلاق وعادات الأمم ، فهما صفت وراقت صفحتها وشف سطحها كان تمثيلها أصح ورونتها أوضح » . ^(٤٩) وتربط كل هذه الأوصاف المرأة بنفس البعدين المتداخلين فلا تفلتها حتى لو وصف الشعر من منظور تناوشه الذاتية ، كأن يقول شكيب أرسلان . إن الشعر هو « رؤية الإنسان الطبيعة بمرآة طبعه » . ^(٥٠)

وينطوي ارتباط العبرة بالحقيقة على دلالة خاصة بارتباط تشبيه المرأة بدقة المحاكاة في النقد الإحيائي . لقد أشار إلى هذه الدلالة إسكندر صيقل وعيسى المفلوف عندما تحدثا عن صقال المرأة وصفاتها . إن الأدب الحقيقي - مع هذه الدلالة - أشبه بالمرآة الصقيلة الصافية الرائقة (ولنتذكر أن طه حسين يستخدم هذه الصفات) ذلك لأنه لا يشوه الأشياء أو يغيرها ليخرج بها عن طبيعتها . وإذا فقد الأدب هذه الخاصية ، فقد صلته بالحقيقة التي هي مقصد الأديب ، وصار أشبه بالمرآة المشوهة ؛ ولهذا كان النقاد - فيما يحدثنا محمد رويحي الخالدي

(١٨٦٤ - ١٩١٣) - يلومون فيكتور هوجو - شاعر فرنسا - على تعظيمه الأمور في بعض أعماله ، و « يشبهون قريحته بمرآة مكبرة تكبر الشيء المعكوس فيها ، ونجسمه تجسيماً خارجاً عن الحقيقة » .^(٥١) وهكذا يمتد تشبيه المرأة ، من حيث ارتباطه بالمحاكاة في النقد الإحيائي ، ويتسع ليستوعب القيمة الموجبة والنقيصة السالبة للأعمال الأدبية ، فتقترن قيمة الأعمال بدرجة صفاء المرأة التي صارت تشبيها مركزيا ، يهيمن على النقد الإحيائي ، ويلخص مفاهيمه عن الأدب - المحاكاة .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجد عددا غير يسير من الكتب التي ألفتها نقاد الإحياء وكتابه تحمل - كجزء من عنوانها - كلمة المرأة . إن الأمر متصل - لا شك - بشيوع تشبيه الأدب بالمرأة ، وتجسيد التشبيه لأفكار مركزية ، يدور حولها مفهوم المحاكاة . ولذلك تصادفنا كتابات أدبية ، في شكل خواطر ، افتتحناها عائشة التيمورية بكتابتها « مرآة التأمل في الأمور » ، واختتمها محمد روى الخالدي بكتابه « مرآة النفوس » . كما تصادفنا كتابات أدبية ، في شكل قصص ، أهمها محاولة إبراهيم المويلحي التي نشرها في جريدته « مصباح الشرق » ، تحت عنوان « مرآة العالم » ، أو « حديث موسى بن عصام » ، وهي محاولة مهتدة الطريق أمام ابنه محمد الذي كتب « حديث عيسى بن هشام » . وإذا كانت « مرآة العالم » عند المويلحي تعكس أخلاق عصره - فيما يرى - فإن مقالات البشري المعروفة ، تلك التي كان ينشرها بعنوان « في المرأة » ، كانت نموذجا آخر لمحاكاة الشخصيات التي عرفها البشري ، وتصويرها في سير أدبية كانت خطوة متقدمة ، بعد المجلدات الضخمة التي نشرها إلياس زخورة تحت عنوان « مرآة العصر » ، في أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩٧) .

(ب) الرومانسية والواقعية :

إن هذه التلازم بين مفهوم المحاكاة وتشبيه المرأة في النقد الإحيائي إنما هو أمر يؤكد ما ذهب إليه إبرامز عن التلازم بين النظرية الكلاسيكية والتشبيه . ومن المؤكد أن هذا التلازم كان مطروحا أمام طه حسين في بواكير حياته النقدية ، قبل نشره الكامل للأفكار الجديدة التي أتاحها له الجامعة المصرية أولا ، والدراسة في فرنسا ثانيا . وسنرى - فيما بعد - أن بعض الترابطات الدلالية عن التلازم بين المرأة والعبارة والحقيقة تتدخل لتوجيه بعض أفكار طه حسين عن وظيفة الأدب ، بل سنرى أبعاداً أخلاقية تتردد في خلفية الممارسة النقدية عند طه حسين .

فتدفعه إلى إثارة أى العلاء إثارة لا يطاوله فيه شاعر آخر ، كما سنرى أبعاداً معرفية تتصل بسلبية الإدراك ، والنفور من أى تشويه تحدته مرآة الأدب ، وهى أبعاد تتجلى بوضوح فى تعامل طه حسين مع الشعر والمسرحية والقصة .

ولكن هل يعنى ذلك كله أن طه حسين ناقد كلاسى ، يرى أن الأدب محاكاة ، شأنه شأن بقية الإحيائيين ؟ إن السير مع المقدمات التى يطرحها ابرامز لا بد أن ينتهى إلى هذه النتيجة الحاطئة بالقطع . إن التشبيه يلزم النظرية الكلاسية للمحاكاة . هذا صحيح . ولكن التشبيه لا يقتصر على هذه النظرية ، بل يتجاوزها إلى كل نظرية تصل الأدب بشئ خارج كيانه المتعين . ومن هنا لا بد من تعديل مقدمات ابرامز ، بل تعديل فرضيته الأساسية عن التقابل التصورى بين المرآة والمصباح ، وردها إلى لون آخر من التقابل بين مستويات متعددة لاستخدام تشبيه المرآة نفسه ، وردة هذه المستويات إلى الأصل الذى توازيه المرآة فتعكسه . وإذا كان هذا الأصل خارج المبدع كنا إزاء نظرية المحاكاة ، ومن ثم فى إطار النظرية الكلاسية ؛ وإذا كان هذا الأصل داخل المبدع كنا إزاء نظرية التعبير ، ومن ثم فى إطار النظرية الرومانسية . أى أن التقابل ينبغى أن يقوم على أساس الزاوية التى تواجه بها المرآة ما تصوره ، وعلى أساس الشئ المصور نفسه .

والحق أنه لا توجد للتشبيه دلالة ثابتة مطلقة تقرنه بنظرية واحدة على نحو مطلق . بل إن تثبيت التشبيه فى إطار نظرية واحدة أمر يحافى المجالات الدلالية للمرآة ووظائفها عند طه حسين نفسه ، مثلما يحافى واقع النظريات الأدبية نفسها . وليس التكرار هو الأمر المهم فى التشبيه ، بل الأهمية – كل الأهمية – للسياقات التى يبرز فيها التكرار ، والدلالات المرتبطة بهذا السياق ، بوصفها منظوية على وظائف . ومن المهم أن نؤكد – من هذا المنظور – أن النظريات التى وصلت بين الأدب وأصل خارج وجوده المتعين ، وألحت على إدراك العلاقة بين الوجود المتعين للعمل الأدبى وأصل مفترض . كانت – وما زالت – تلوذ بتشبيه المرآة وما يتصل به من ترابطات ، لأنها وجدت – ونجد – فى التشبيه ما يشير إلى هذا الأصل .

والمبدأ العام الذى يكمن وراء التشبيه ، وأعنى فهم العمل الأدبى بوصفه صورة لاحقة لأصل سابق عليه ومغاير له ، هو الجذر الدلالى المشترك بين نظريات متعددة ، أو هو النواة المركزية التى تنبثق منها فروع دلالية متغايرة فى كل نظرية على حدة . وتختلف كل نظرية عن غيرها ،

خارج هذا الجذر المشترك ، وبعيدا عن هذه النواة المركزية ، من حيث فهم النظرية نفسها أو تحديدها للأصل السابق على العمل الأدبي من ناحية ، والزاوية التي تواجه بها المرأة موضوعها ، أو الكيفية التي يوازي بها الأدب هذا الأصل من ناحية أخرى .

وليكن تشبيه الأدب بالمرآة من ابتداع النظرية الكلاسية التي ربطت بين العمل الأدبي والعالم الخارجي ، فجعلت من الأدب محاكاة له ، ولكن التشبيه موجود في سياق نظرية التعبير الرومانسية ، التي ربطت بين الأدب والعالم الداخلي للمبدع ، فجعلت من العمل الأدبي تعبيرا عن مشاعر المبدع وانفعالاته ، ومن ثم مرآة تعكس ما في الداخل بعد أن كانت تعكس ما في الخارج .

وإذا كان نقاد «الإحياء» - في النقد العربي الحديث - يتحدثون عن مرآة الأخلاق والعادات فإن ممثلي نظرية التعبير من الرومانسيين يتحدثون عن تمثيل الشعور وتصوير العواطف . ولقد نقل إبراهيم عبد القادر المازني عن شلي Shelleev - في دفاعه عن الشعر - قوله :

«الشعراء ... هم المرايا التي تراءى في صقالها أطلال المستقبل الضخمة الكثيفة
الملقاة على الحاضر» .

كما عارض شلجل Schlegel قائلا :

«الشعر لا يمكن أن يكون كما زعم شلجل مرآة الحواطر الأدبية الصادقة ، وليس هو
إلا مرآة الحقائق العصرية»^(٥٢)

وكلاهما قول يردنا إلى البعد المعرفي للشعر بمعناه الرومانسي ، حيث تنزل الحقائق على قلب الشاعر ، فينطق بها كلما عبّر عن نفسه ، على نحو يغدو معه الخاص سبيلا إلى العام ، والرمز وسيلة إلى الكشف ، ويصبح بحث الشاعر في «الحاضر» قرين سعيه اللاهث للوصول إلى حقائق ، تكن في قلبه الذي استودع السر كله . وليس الشعر - فيما يقول المازني - «إلا مرآة القلب ، وإلا مظهراً من مظاهر النفس ، وإلا صورة ما ارتسم على لوح الصدر ، وانتقش في صحيفة الذهن» .^(٥٣)

إن اقتران المرأة بهذا البعد المتميز للتعبير في الرومانسية ، وتمثيلها للعلاقة بين العمل الأدبي وصاحبه ، وتركيزها على ما يعكسه العمل من عوالم داخلية ، هو السبب الرئيسي وراء شيوع

تشبيه « المرأة » عند المازني والعقاد ونعيمة وعبد الرحمن شكري وغيرهم . من المبشرين بنظرية التعبير الرومانسية في النقد العربي الحديث . ولذلك أعجب العقاد بآبن الرومي لأن شعره « ترجمة باطنية لنفسه » فإذا نظرنا في ديوانه « وجدنا امرأة صادقة . ووجدنا في المرأة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء » . واقتربت صورة الشاعر بالمرأة - عند العقاد - في عبارات حاسمة من قبيل :

« بقوة الشعر وثقله وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء . يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا لغيره كان كلامه مؤثرا وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا ، فالمرأة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه . والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا . إن صح هذا التعبير . ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده » .^(٥٤)

وبقدر ما كانت « المرأة » عنوانا دالا في شعر عبد الرحمن شكري - في قصائد من قبيل « الحسناء ومآتها » . و « الحسن امرأة الطبيعة » . و « امرأة الضمائر » - كان التلازم بين قلب الشاعر والمرأة تلازما دالا تؤكد عبارات عبد الرحمن شكري :

« ينبغي للشاعر أن يتعرض لما يبيع فيه العواطف ... وينبغي له أن يعوذ نفسه على البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه . وكل دافع من دوافع نفسه . لأن قلب الشاعر امرأة الكون . فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة . أو قبيحة مردولة وضيعة » .^(٥٥)

وبقدر ما كان الشعر - عند العقاد - « امرأة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم . في كل عصر وطور »^(٥٦) اقترن الشعر - عند المازني - بعملية تعرف على النفس . ننظر فيها إلى شعر الشعراء . وكأن كل واحد منهم « امرأة مجلوة ... نود لو أتيح لنا أن نرفع ما أرسل عليها من الحجب فيها . لنرى وجوهنا ونبصر في صقالها نفوسنا » .^(٥٧) ولذلك كله ألقى ميخائيل نعيمة احتجاجه الساخط في وجه المقلدين من عصره ، عندما قال :

« من كان عنده كسرة معجونة بدم القلب وعجوزة بنار المحبة والإخلاص فليأتنا بها . من كان عنده قلم تنزه عاطفة شريفة حية ينثر شرارا لا يترا فقلوبنا له قرطاس . من كان عنده امرأة يربنا فيها وجهها الحقيقي فأهلا به وبمرآته » .^(٥٨)

ولكن « المرأة » - مع ذلك كله - لا تقتصر على نظرية التعبير الرومانسية . إنها تتجاوزها إلى الواقعية بمعناها العام . ومعناها الخاص الذي يقترن بنظرية « الانعكاس » في علم الجمال الماركسي . أما المعنى العام فقد طُبِّقَ منذ القرن الثامن عشر على القصة . ويتمثل في قول سان ريال الذي استخدمه Stendhal - في مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية « الأحمر والأسود » - حيث يقول :

« القصة مرآة يجتلي فيها الإنسان الحياة طوال عمره . »^(٥٩)

وفي القرن التاسع عشر أصبحت « المرأة » رمزا خاصا يرتبط بالرواية الواقعية من زولا حتى بلزاك .^(٦٠)

أما المعنى الخاص المرتبط بنظرية الانعكاس فيرجع إلى لينين على وجه التحديد . إذ أكد لينين أن إحساسنا وشعورنا ليسا سوى صورة للعالم الخارجى . وأن الصورة لا يمكن أن توجد دون الشيء المصوّر . وأن هذا الأخير لا يوجد - بدوره - إلا مستقلا عن متلقى الصورة ووعيه . وذلك قول يترتب عليه أن الفن - تعميما - شكل نوعى من أشكال انعكاس الواقع . وأن الأدب - تحصيليا - مرآة تصور الواقع الاجتماعى فى تناقضه وتعبده . ولذلك كان ليوتولستوى - عند لينين - « مرآة الثورة الروسية » لعام ١٩٠٥ . يعنى « مرآة حقيقية لتلك الظروف المتناقضة التى أحاطت بنشاط الفلاحين التاريخى فى هذه الثورة » .^(٦١) يضاف إلى ذلك أن تسمية نظرية « الانعكاس » نفسها تنطوى على تشبيه المرأة ؛ فالعمل الأدبى يعكس - كالمراة - الواقع الاجتماعى . قد يعكسه بمرايا خاصة . كما يقول برخت .^(٦٢) أو بمرايا وضعت بزواية معينة ، لتكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هى معبرة فيما تعكس كما يقول ما تيرى .^(٦٣) ولكننا مازلنا إزاء المرأة التى تعكس وضعها اجتماعيا . ولو سلمنا بما يقوله الروائى الروسى ألكسى تولستوى من « أن البطل الرئيسى لعصرنا أعظم من أن تتسع له مرآة صغيرة كمرآتنا »^(٦٤) فإننا لا بد أن نسلم - فى إطار نظرية الانعكاس - بضرورة تشبيه الأدب بالمرآة . مهما صمرت أو كبرت ، ومهما تغيرت الزوايا أو تعقد المنظور .

وبقدر ما تحدثت فاطمة موسى - فى إطار المعنى العام للواقعية - عن الرواية وكيف يمكن أن تكون « فى يد الفنان الأمين خير مرآة للعصر » .^(٦٥) تساءل محمود أمين العالم - فى إطار المعنى الخاص للواقعية - قائلا : « لماذا لا يرى الناس ... حياتهم فى مرآة الأدب الحديث ... فى علاقاتها بالمجتمع المصرى وكافة مشاكله ؟ »^(٦٦) وتحدث محمد برادة عن

« الماركسيين ومرآتهم » ، ^(٦٧) وأكد فيصل دراج « أن الأدب مرآة الواقع ، ترسم صورته ، وشكل الصراع فيه ، وموضع الإنسان منه » . ^(٦٨)

(جـ) الأساس الوظيفي للتشبيه :

إن ما يربط بين هذه النظريات الثلاث المتعارضة - الكلاسيكية ، والرومانسية والواقعية - هو أن العمل الأدبي يرتبط - دائما - بشيء ما ، هو العالم الخارجى فى التصور الكلاسيكى ، والعالم الداخلى فى التصور الرومانسى ، والحياة أو العصر بمعناها العام فى الواقعية ، والواقع الاجتماعى بمعناه الخاص فى علم الجمال الماركسى . والفارق بين النظريات الثلاث هو الوظيفة التى يؤدّيها التشبيه فى كل منها وليس التشبيه ذاته . ولذلك يمكن أن يستخدم التشبيه كنمط تصورى لأى نظرية تعقد توازيا بين العمل الأدبى وشيء آخر مغاير له . يستوى فى ذلك أن يكون الشيء المغاير عالم المادة عند أرسطو ، أو عالم المثل عند أفلاطون أو عالم الطبيعة عند الكلاسيكيين الجدد ، كما يستوى أن يكون الشيء المغاير العالم الداخلى للمبدع عند الرومانسيين ، أو الحياة والعصر أو الواقع الاجتماعى عند الواقعيين ؛ فالحك كلة هو التوظيف الدلالى للتشبيه ، من حيث تحديده لذلك الشيء المغاير الذى تعكسه مرآة الأدب ، والزاوية التى تواجهه به المرأة ، والصورة المنعكسة على صفحة هذه المرأة . ولذلك يصعب أن نتحدث عن التشبيه فى ذاته كنمط تصورى مطلق ، بل علينا أن ننظر إلى توظيفه الدلالى داخل كل نظرية ، وعند كل ناقد أو منظر ، فالتشبيه بذاته ليس عنصرا دالا ، وإنما العلاقات التى يوجد التشبيه طرفا فيها ، والكيفية التى تتكرر بها أنماطه داخل هذه العلاقات ، والوظيفة - أو الوظائف - التى يؤدّيها نتيجة ذلك كله ، هى التى تؤسس الدلالة فى التشبيه .

ولذلك يمكن أن يسمح تشبيه الأدب بالمرأة بلون من التصور الواحدى ، يرد الأدب إلى أصل محدد ثابت ، مهما تعدد هذا الأصل ؛ كما أن التشبيه يمكن أن يسمح بتصور مخالف . يقوم على انتقائية توفيقية ترد الأدب إلى أصول متعددة فى وقت واحد . أى أننا إزاء مستويين متعارضين فى استخدام تشبيه المرأة . وأعنى بذلك أن التشبيه يستخدم - فى المستوى الأول - استخداما يرتبط بتصور مركزى واحد ، يرد الأدب إلى العالم الخارجى (المثل ، الطبيعة ، الحياة ، العصر) أو العالم الداخلى (النفس ، الروح ، الشخصية ، الوجدان ، العواطف ، اللاوعى) أو العلاقات الاجتماعية (وضع طبقى ، مشكل . وعى ، موقف ، رؤية) . ويستخدم التشبيه - فى كل واحد من هذه التصورات - استخداما مركزيا . يفضى إلى بؤرة التصور ويدل عليه مثلما يساهم فى تأسيسه .

ويستخدم التشبيه - في المستوى الثانى - على نحو مغاير ، فيؤسس انتقائية لا تحصر نفسها فى إطار تصور واحد من التصورات السابقة ، بل تجمع عناصر من هذا التصور أو ذاك ، لتقيم لونا من التوفيق له وظائفه المحددة ، وخصائصه القابلة للتمييز . وفى هذا المستوى يجمع التشبيه أكثر من عنصر ، ويوفق بين أكثر من تصور ، يساهم فى تأسيس جماع من الدلالات ، يفقد معها الدلالة المركزية فى التصورات السابقة .

إن التشبيه - باختصار - يمكن أن يكون بؤرة لأى تصور واحد الاتجاه ، كما يمكن أن يكون بؤرة لأى تصور توفيق متعدد الجوانب . والمهم فى الأمر كله هو ربط التصور - أيا كان - بين العمل الأدبى والأصل الواحد . أو الأصول المتعددة التى توازى العمل وتقع خارجه . وفى إطار هذا التصور التوفيق يقع الفكر النقدى عند طه حسين . وتتجلى الوظيفة الدالة للمرأة فيه .

٥ - خصوصية المرأة فى نقد طه حسين :

إن تشبيه المرأة - عند طه حسين - نمط تصورى يقودنا توظيفه الدلالى إلى طبيعة فهم طه حسين للعمل الأدبى بوصفه معلولا لعلّة تسبقه فى الوجود . وبوصفه تمثيلا وتصويرا لأصل يغايره ويوازيه . وفى ذلك يلتقى نقد طه حسين مع كل المذاهب والنظريات التى ترد العمل الأدبى إلى أصل سابق . يرتبط به العمل ارتباطا بالعلّة . أو ارتباطا بالصورة بالموضوع . ولكن خصوصية هذا النقد تتمثل فى إجابته عن السؤال : ما الذى يصوره العمل الأدبى ؟

هنا نجد أن السياقات التى يتكرر فيها التشبيه تتجاوب على نحو ينتج ثلاث دلالات أساسية . قد تندرج تحت كل دلالة منها ترابطات فرعية مرتبطة بها . ولكن هذه الدلالات الأساسية تجيب عن السؤال . عندما تشير إلى المجتمع . والمبدع . ولون من القيم الإنسانية المشتركة . يتجاوز الوجود المتغير للمجتمعات والأفراد . ونواجه - بذلك - ثلاث مزايا تمثل جوانب ثلاثة ينطوى عليها العمل الأدبى . ويتشكل منها الأدب عند طه حسين . وأعنى الجانب الاجتماعى الذى يتصل بالمجتمع الذى يعيش فيه الأديب . فيجعل من العمل الأدبى

مرآة للمجتمع ؛ والجانب الفردى الذى يتصل بالأديب المبدع ، فيجعل من العمل الأدبى مرآة لصاحبه ؛ والجانب الإنسانى الذى يتجاوز الفرد والمجتمع ، فيجعل من الأدب مرآة للإنسانية .

وتترتب المرايا (المجتمع . الأديب . الإنسانية) على هذا النحو لأن كتابات طه حسين تؤكد - غير مرة - أن المجتمع هو العلة النهائية التى تتحكم فى الممارسة الإبداعية للأفراد . ولكن العمل الأدبى - فيما تؤكد هذه الكتابات - ليس نتاج كل أفراد المجتمع . بل نتاج فرد بعينه . قد يشارك أبناء مجتمعه فى كثير من الخصال . لكنه يتميز عنهم بإدراكه المرهف وعواطفه المتقدمة . فهو متصل بأفراد مجتمعه ومنفصل عنهم . وأدبه تمثيل لاتصاله وانفصاله . فهو مرآة للفرد مثلما هو مرآة للمجتمع .

ويرتبط هذان البعدان لمرآة الأدب ببعد ثالث . ذلك لأن العمل الأدبى يعكس وضعاً إنسانياً ، عندما يعكس وضعاً فردياً واجتماعياً ؛ فالفرد والمجتمع - فى النهاية - جزء من عائلة إنسانية واحدة ، تتجاوز القوميات . وتتعالى على الأقطار ، وتترابط على أساس من قيم مشتركة ، تصل بين أبناء الشرق والغرب ، مثلما تربط بينهم فى سعى مثالى يتوجه صوب « مثل عليا » لإنسانية متحدة . وعندما يصور الأدب هذه القيم الإنسانية المشتركة . ويمثل المسعى الإنسانى وراء هذه « المثل العليا » فإنه يغدو مرآة للإنسانية . تؤثر فى الناس جميعاً رغم تباين عصورهم وأقطارهم .

هذه الدلالات الأساسية الثلاث لتشبيه الأدب بالمرآة تتجارب فى سياقاتها - فى كتابات طه حسين - لتحديد طبيعة الأدب من ناحية . وتجب عن السؤال الخاص بما يصوره الأدب من ناحية أخرى . ولكن تظل هذه الدلالات الثلاث دلالات متصلة . رغم تمايزها فيما تعكسه كل مرآة من مراياها . وذلك على أساس جذر مشترك يجمع بينها . لتنطوى كل المرايا على هذه الثنائية التى تعكس موضوعاً فى صورة . وبقدر ما يجمع هذا الجذر المشترك بين المرايا الثلاث فإنه يكشف بثنائيته عن القيمة المضافة التى يكتسبها الموضوع من خلال صورته . فى كل المرايا . وتنطوى هذه القيمة على بعد معرفى . يتصل بتوجيه إدراكنا لموضوع الصورة . مثلما تنطوى على بعد أخلاقى . يتصل بالآثار التى يخلفها الإدراك فى سلوكنا .

ومن الواضح أن هذه الدلالات الثلاث على ما هي عليه ، في كتابات طه حسين ، لا يمكن أن تصله وصلا حرفيا بهذه النظرية أو تلك من النظريات التي تحدثنا عنها . إن تضامها يحدد طبيعة الفكر النقدي لطله حسين مثلما يحدد الخصوصية التي تميز هذا الفكر عن غيره ، فهي عناصر أساسية تكشف - بكيفية تضامها - عن الطبيعة التوفيقية لهذا الفكر . ولذلك تتماثل هذه الدلالات - في تعددها - مع تعدد الاستجابات النقدية عند طه حسين ، وتتوافق - في مدلولها - مع الأصول النظرية التي تدعم هذه الاستجابات .

إن العمل الأدبي - فيما يفهمه طه حسين - ينطوى على جوانب ثلاثة تماثلها مرايا ثلاثة . وبقدر ما تتماثل جوانب العمل مع مراياه تشكل ثلاث استجابات نقدية . يصوغ تجاوزها الكيفية التي يتعامل بها طه حسين مع الأعمال الأدبية .

أما الاستجابة الأولى فتنحى تاريخيا . يتأثر فيه طه حسين - إلى حد ما - بإنجاز هيپوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) من حيث تركيزه على الصلة الحتمية التي تنشأ بين العمل الأدبي والبيئة التي تنتجها . على أساس « أن كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية ينبغي أن ترد إلى أصولها وتعاد إلى مصادرها » . وذلك قول يجعل من « الحادثة التاريخية » والقصيدة الشعرية . والخطبة يجيدها الخطيب . والرسالة ينمقها الكاتب الأديب ... نسيجا من العلل الاجتماعية والكونية . يخضع للبحث والتحليل . خضوع المادة لعمل الكيمياء » . (٦٩)

أما الاستجابة الثانية فتنحى نفسيا . يتأثر فيه طه حسين - إلى حد ما - بإنجاز سانت ييف Sainte - Beuve (١٨٠٤ - ١٨٩٦) من حيث التعرف على شخصية المبدع ؛ لأن التعرف على الشخصية يعنى الوصول إلى العلة المباشرة التي أنتجت الأدب . وبذلك يمكن النظر إلى الأدب باعتباره ممثلا للمزاج . وصورة نفسية . أو تعبيرا عن شيء قريب مما أسماه سانت ييف قسجات النفس la Forme de l'esprit (٧٠) والأساس في هذا كله هو أن نتبين روح الأديب وشخصيته و« يحكم عليه أو له بما نتبين منها » . (٧١)

أما الاستجابة الثالثة فهي مرتبطة بالبعد الإنساني ارتباطها بلون من الجمال المطلق ، يقرن

دائما بوجود العمل الأدبي . فضلا عن أنه لا يدرك إلا إدراكا فرديا ؛ فالناقد يعانى هذا الجمال ويشعر به ، عندما يسلم نفسه إلى العمل الأدبي . وعندما يهتز إزاءه . ويجد فيه أصداء نفسه .

هذه الاستجابات النقدية الثلاث هى - فى الحقيقة - تعبير عن محاولة للتوفيق بين أصول فكرية عدة ، أفادها طه حسين من النقد الأدبي فى فرنسا ، مثلما أفادها من المعطيات العربية التى كانت متاحة له من هذا النقد قبل سفره إلى فرنسا .^(٧٢) وهى - بالمثل - تعبير عن محاولة لتوفيق آخر بين هذه المعطيات « المحدثنة » ومعطيات التراث النقدى العربى الذى كان طه حسين يعرفه . وكل محاولة للتوفيق تقوم على تعديل للأصول الأساسية التى يتم التوفيق بينها . والتعديل يعنى تكيف الأصول المتعارضة والمتضادة ، على نحو يمكنها من التجاوب فى بناء جديد ، كما يعنى التنبه إلى العناصر السلبية فى هذه الأصول واستبعادها استبعادا يسمح لبقية العناصر الإيجابية بالتوافق مع عناصر إيجابية أخرى . ولذلك لم يتقبل طه حسين أفكار سانت بييف أو تين على علاقاتها ، بل حاول أن ينقدها نقداً أفاد فيه من لإنجاز أستاذه جوستاف لانسون Gustav Lanson (١٨٥٧ - ١٩٣٤) على وجه الخصوص .

لقد تعلم طه حسين من لانسون أن العمل الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما تثيره صياغته من استجابة عاطفية وجمالية . كما تعلم منه أن على الناقد أن يتوقف إزاء هذه الصياغة معتمدا على ذوقه التاريخي ، فليس هناك مبادئ صارمة لدراسة كل عمل أدبي ؛ فالهم هو التوقف عند صياغة هذا العمل ، والاستجابة إلى الهزة التى تحدثها فى الناقد . والكشف من خلال هذه الهزة عن منحنى خاص فى الصياغة . ثم ربط هذا المنحنى بروح الكاتب أو حياة الأفراد . وبذلك يصبح النقد عملية تذوق لكل كاتب بنسبة ما فى أسلوبه من كمال .^(٧٣)

ومن هذا المنطلق حاول طه حسين تعديل أفكار تين وسانت بييف . وكان أهم ما وجهه إليهما هو أن منهج كل منهما لا يمثل بذاته منهجا مقنعا تماما لأى ناقد . ذلك لأن كليهما يركز على جانب بعينه فحسب من جوانب العمل الأدبي . فيغفل عن بقية الجوانب . يضاف إلى ذلك أن الموضوعية التى يستهدفها كلاهما لا يمكن أن تتحقق . لأن النقد الأدبي لا يمكن أن يصبح علما ، أو أن يحاكي أى علم من العلوم . وإنما عليه أن يستقل بمنهجه . ويربط بين طبيعته الخاصة وطبيعة الأدب الذى يدرسه . وذلك لكى يظل النقد الأدبي فنا . يعتمد - إلى

جانب روح العلم - على الذوق . وعلى الذوق الشخصى قبل الذوق العام . لقد زعم سانت بييف أنه يقيم علما « لكننا لا نعتقد أنه حقق هذا الزعم ... ذلك أنه كان يبحث دائما عن الخصائص المميزة تمام التمييز لكل شخصية فردية . وهذا المنهج مضاد للعلم تماما » . (٧٤) وإذا كان صراع الحقائق الأخلاقية في ضوائر الأفراد هو الشيء الوحيد الذى يثير الاهتمام الحقيقى لسانت بييف فإن دراسته لهذا الصراع لم تخل من أبعاد ذاتية . وهوى شخصى يناقض المطلق المحاييد للعلم . ولذلك « لم يستطع أن يكون عالما . ولا أن يستبسط قوانين ... ولم يستطع أن يحو شخصيته ولا أن يخفف من تأثيرها » . (٧٥)

أما تين فإن نظريته تطوى على نقطة ضعف أساسية . وهى أنها :

تفسر كل شيء ما عدا العصر الحوهرى في الفن وهو مشكله الفرد إسانهم جيدا لماذا كانت الدراما الإنجليزية في القرن السادس عشر تطوى على بعض الخصائص المعينة ولكن لماذا كتب شكسبير كعبد قصصا دراماتيكية في حين أن آلافا من معاصريه لم يفكروا في كتابتها ؟ ولماذا كانت روايات شكسبير تفوق في جلالها روايات مافسيه ؟ إن كل العناصر التى أنتجت شكسبير كانت تستطيع إنتاج آلاف من أمثال شكسبير . وكانت تستطيع في كل حال أن تخلق كاتبا رديئا أو كاتبا عظيما في التحليل الأخير للأشياء نجد أنفسنا أمام سر مزدوج ونعني به سر الاتجاه الأدبي وسر العبقريه . (٧٦)

وما يقوله لا نسون في هذا النص يقوله طه حسين بإسهاب لا يغير كثيرا من الأصل الفكرى لأستاذة الفرنسى . خصوصا عند يقول عن تين .

« مها يقل في البيئه والزمان والجنس ... فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ولم يوفق هو لحلها وهى نفسية المنتج في الأدب والصلة بينها وبين آثارها الأدبية ما هذه النفسية ؟ ولم استطاع فيكتور هوجو أن يكون فيكتور هوجو وأن يحدث ما يحدث من الآيات ؟ العصر ؟ فلم احتار هذا العصر شخصية فيكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟ الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص فيكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا صحيحا ؟ وبعبارة موحزة سيظل التاريخ الأدبي عاجزا عن تفسير النبوغ ومادام التاريخ الأدبي لا يستطيع أن يفسر لنا . بطريقة علمية صحيحة . نفسية المنتج والصلة بينها وبين ما تنتج ومادام التاريخ الأدبي لا يستطيع أن يبرأ من

شخصية الكاتب وذوقه فلن يستطيع أن يكون علما . والحق أنى لا أفهم لم يحرص
أن يكون علما ؟^(٧٧)

وجلى أن طه حسين لا يقدم - فى اعتراضه على تين - شيئا أكثر من الإسهاب و
الاعتراض الجذرى الذى طرحه لانسون . وإذا كان هناك فرق بين الاثنين فهو فرق شاحب
هين . يتجلى فى التمثيل بفيكتور هوجو بدل شكسبير . والتفصيل فى الحديث عن البيئة والزمان
والجنس . ولكن يبقى الجذر الأساسى مرتبطا عند لانسون وطه حسين بالجانب الفردى من
الأدب . وهو ارتباط ينفى إمكانية تحول النقد الأدبى إلى علم عند كليهما . أما ما يعنيه طه
حسين بالتاريخ الأدبى - فى هذا السياق - فلا يختلف عما نسميه نحن بالاستجابة التاريخية إلى
العمل الأدبى . وهى الاستجابة التى تركز على صورة العصر أو المجتمع على نحو ما تتجلى فى
عمل أدبى . هو مرآة لعصره أو مجتمعه .

ولكن ما يوجهه طه حسين من نقد لسانت بييف وتين لا يعنى أنه يرفض كليهما على
السواء . إنه يرفض - فحسب - الأقتصار على جانب واحد من جوانب الأدب . ومن ثم
يحاول أن يضم سانت بييف وتين فى قران واحد . فيقبل من الأول الاهتمام بالفرد . أى
بالشخصية التى تنتج الأدب . والتى تجعل من الأدب مرآة للأديب . ولكنه لا يركز على هذه
الشخصية تركيزا يغفل بقية أبعاد الظاهرة الأدبية . ويأخذ عن تين الاهتمام بالبيئة . أى بالعلة
الاجتماعية التى تؤثر تأثيرا حاسما فى هذا الفرد المنتج . وتجعل من الأدب مرآة للمجتمع . ولكنه
لا يسجن ممارسته النقدية فى إطار هذا المبدأ . فيصل بين أصول تين وسانت بييف فى صيغة
توفيقية . تحاول الموازنة بين الجانب الفردى والجانب الاجتماعى للأدب .

ولا يكتفى طه حسين بذلك بل يوفق بين هذه الصيغة وأصول أخرى ترتبط بالجانب
الجمالى الذى ينطوى عليه الأدب . والذى لا يدرك إلا بالذوق . مما يسمح بدخول تأثير لبقاد
انطباعيين من أمثال جول لومير Jules lemaître (١٨٥٣ - ١٩١٤) وأاناتول فرانس
Anatole France (١٨٤٤ - ١٩٢٤) وغيرهما . وبذلك - وبعبارة التى ستحدث
عنه فيما بعد - يتوافق فى الصيغة التوفيقية عند طه حسين تين وسانت بييف فلا تتسافر
أفكارهما . ظاهريا على الأقل . مع أفكار لانسون وجول لومير وأاناتول فرانس وغيرهم . بل

يسمح الطابع التوفيق للصيغة بالتجاوب مع أصول بيانية من التراث النقدي العربي ، تصبح أداة مهمة يتجلى من خلالها الذوق ، ويعتمد عليها التحليل الانطباعي .

وقد يكون من المفيد - في هذا المجال - أن نقول إن هذه الأصول البيانية التراثية كانت تدعم نزوعا كلاسيا في التذوق عند طه حسين ، وهو نزوع كان يجد صدى له - أو دعما لمساره - في كتابات جول لومتر وأناتول فرانس على وجه الخصوص ؛ فقد كان أولها يكشف عن ذوقه الشخصي « عندما يمجّد الأعمال الكلاسية التي تتمثل قيما تقليدية » ، بينما كان ثانيها « يحافظ على قيم كتاب فرنسا الكلاسيين » .^(٧٨)

والذي لا شك فيه أن هذه الصيغة التوفيقية كانت دعما لاتجاه لانسون الذي بدأ ينفذ إلى النقد العربي الحديث من خلال كتابات أحمد ضيف - ذلك الرائد المجهول الذي سبق طه حسين في الرحلة إلى فرنسا ، وتدرّس الأدب العربي بالجامعة المصرية . والتعريف بلانسون . لقد قدم أحمد ضيف لانسون إلى القارئ العربي لأول مرة عام ١٩٢١ ، أي قبل ست سنوات من إشارة طه حسين إليه في مقدمة « في الأدب الجاهلي » (١٩٢٧) . ولقد عرّف

أحمد ضيف بكتاب لانسون « تاريخ الأدب الفرنسي » - ولم يترجم الكتاب إلا بعد حوالي أربعين سنة - وألح إلى منهجه في تحليل النصوص . كما أشار إلى نقده لسانت ييف وتين ونفوره من النقد المذهبي ، كما عرّف بحول لومتر ودعوته إلى الاقترب من النصوص ، ودافع عن نزعته الانطباعية في النقد . وكان ذلك كله مرتبطا - في ذهن أحمد ضيف - بضرورة فصل النقد الأدبي عن مناهج العلم ، وضرورة الاعتماد على الذوق المدرب ، وتأكيده أن « النقد القاعدي أو المذهبي يرمي إلى تقييد العقول والأفكار . وحملها على اتباع طريق واحد في الفكر . والتصور، والخيال ، وإلى الحكم حكما عاما بطريقة واحدة » .^(٧٩)

وكما كانت صيغة طه حسين دعما لاتجاه أحمد ضيف ، الذي سرعان ما اختفى من موقع التأثير ، كانت هذه الصيغة بمثابة مواجهة ضمنية ، تخفف من حدة الواحدية الصارمة لما أسماه محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) « النقد الموضوعي » ، ذلك النقد الذي كان يعتمد على تبين كل الاعتماد . وقد حاول هيكل أن ينادي بهذا « النقد الموضوعي » ابتداء من سنة ١٩١٢ في مقالاته في « الجريدة » حتى أواخر العشرينيات تقريبا ، ليواجه به « النقد الذاتي » الذي لم يكن هيكل يرى فيه سوى « قصص صرف » ،^(٨٠) لانجاة منه إلا بالتزام دقيق

بمذهب تين . لأن مذهبه في النقد « أقرب إلى الدقة من كل مذهب سواه . فهو أشد المذاهب إمعانا في الموضوعية » .^(٨١)

ولاشك أن صيغة طه حسين كانت تخفف من نظرة واحدة أخرى عند العقاد (١٨٨٩ - ١٩٢٤) وإبراهيم المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) تركيزاً على شخصية المبدع وصورته النفسية . ولقد عرّض طه حسين هذه النظرية عندما قال متحدثاً عن ابن الرومي :

« والمازني كالعقاد يقف عند شخصية ابن الرومي أكثر مما يقف عند الجمال والتحليل الفني . والظاهر أنها يكلفان كلفاً خاصاً بشخصيات الشعراء . أما أنا فربما عانيت بالشعر أكثر من عنايتي بالشعراء . وربما اتخذت الشاعر وسيلة إلى فهم الشعر » .^(٨٢)

وبقدر ما يلفتنا قول طه حسين إلى مخالفته العقاد والمازني فإنه يلفتنا إلى صيغته التوفيقية التي تشير إليها العناية المتبادلة بالشعر والشاعر . وهي عناية تشير إلى تجاوز الاهتمام بجانب الجمال وجانب الشخصية على السواء . كما تشير - ضمناً على الأقل - إلى الجانب الغائب - العصر - أو البيئة . المجتمع - الذي يكمل الاستجابات النقدية الثلاث عند طه حسين . وما يقترن بها من مرايا ثلاث .

٦ - الوظيفة التأسيسية للمرأة :

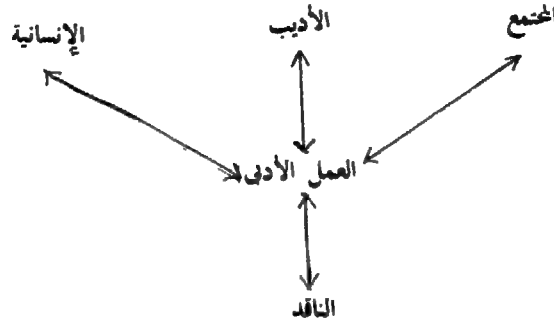
قد نقول - الآن - إن هذه الصيغة التوفيقية ليست جدلية . وإيها لم تقض تماماً على التناقضات القائمة بين الأفكار والمبادئ المتعارضة . ولكن من الواضح أن هذه الصيغة كانت حلاً سعيداً يقيم نوعاً من السلام المؤقت بين تناقضات كثيرة في زمانها . ولعل هذا هو السبب في أنها كانت أكثر الصيغ النقدية نجاحاً في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن . وفي سيطرتها على الدرس الأدبي في جامعاتنا .

ولكن إذا كانت هذه الصيغة التي يطرحها طه حسين تجمع عناصر متعارضة . وتجاوز بين مبادئ متضاربة . فإن هذه الصيغة تظل عرضة للخطر . ما لم تتألف العناصر المتعارضة والمبادئ المتضاربة في بناء . تتجاوز علاقاته على نحو منتظم . ومن المؤكد أن هذا الخطر

يظل ماثلا ، يترص بالصيغة في كثير من جوانبها . ولكن هذا الخطر - على أى حال - يمكن أن يخفى مؤقتا ، كما يمكن أن يتقهقر من السطح الظاهر لبناء الصيغة ، ليكن بعيدا في أعماقها ، فلا يتجلى إلا في لحظات تطبيق عاصفة تكشف الأعماق التحتية ، أو لحظات خصومة نظرية بالغة النفاذ ، أو لحظات مراجعة صارمة تمثل تحولا جذريا ، وتلك - جميعا - لحظات نادرة ، طوال زمن الممارسة النقدية لظه حسين . ولذلك ظلت صيغته في أمان نسبي ، بل ظلت تغرى بسلامتها الظاهرية الكثير من الأقران والأتباع ، فكانت نموذجاً يحتذى . وما زالت كذلك عند كثيرين .

ولكن ما الذى يجعل التوفيق بين العناصر المتعارضة والمبادئ المتضاربة ممكنا - على هذا النحو - رغم سلامته الظاهرية فحسب ؟ إن الإمكان يرجع إلى الجذر الذى يجمع بين المraya الثلاث عند طه حسين . لقد قلت إن هذه المraya تنطوى على جذر واحد . يرجع إلى طرفين يوازى أحدهما الآخر . ويرجع إلى ثنائية تعكس موضوعا في صورة . والتسليم بهذا الجذر يعنى الموافقة الأولية على كل تصور يرد الأدب إلى شىء آخر . ومن ثم الموافقة على كل استجابة تنقلنا من الأدب إلى خارجه .

وتبنى العناصر التكوينية التى تنتج الاستجابات النقدية في فكر طه حسين النقدي على شكل مثلث مقلوب القاعدة . على هذا النحو :



ويوجد العمل الأدبي في قلب هذا المثلث . بوصفه معلولا نتج عن (أ) المجتمع أو (ب) الأديب أو (ج) القيم المشتركة للإنسانية . أو عنها جميعا في الوقت نفسه . ومادام الفكر النقدي - عند طه حسين - يبنى على أساس من التسليم بثنائية العلة والمعلول . أو الموضوع وصورته . فالانتقال هين - في حركة هذا الفكر - بين التسليم بعلة واحدة أو علل متعددة . أو التسليم بصورة واحدة تجاور بين موضوعات متعددة . ويسهل - من ثم -

أن يصوغ الفكر النقدي من جماع التصورات المتعارضة تصوراً يسمح لها - جميعاً - بالوجود في بناء جديد ، يضم أطرافها ، فيصبح الأدب مرآة للمجتمع في جانب ، ومرآة لصاحبه في جانب ثان ، ومرآة للإنسانية أو تمثيلاً لقيمتها المشتركة في جانب ثالث .

ويزداد التوفيق سهولة عندما يلح الفكر . في سياقات أخرى أدبية وغير أدبية . على أن خير الأمور أوسطها ، وأن التطرف مقترن بالتركيز المطلق على علة واحدة . وأن التصور الواحدى يفضى إلى عدم التوازن والخلل . وعلى العكس من ذلك الاعتدال والتوازن والتوسط وكل ما يقترن بالتسليم بوجود العلل كلها . ليبدو الأدب - في النهاية - وكأنه يتأثر بكل شيء ويصور كل الأشياء .

وعندئذ ينجنى التعارض الجذرى ظاهرياً . ويحل محله تصالح بين المبادئ والتصورات ويثبت هذا التصالح ثباتاً مغرياً . بقياس يعتمد على التسطيع المفهومى للجانب الجذرى من التعارض . فلا يبقى من هذا الجانب إلا ما هو ثانوى فحسب . ثم يتضام الثانوى عن طريق تشبيه المرأة . فيقال إن الأدب مرآة المجتمع والأديب والإنسانية على السواء . ولم لا ؟ إنه يتأثر بالبيئة والعصر . ويرجع إلى عبقرية الفرد . ويصور مثلاً أعلى يشد البشر جميعاً . وما دامت العلاقة بين العمل الأدبى وما يصوره قد صارت علاقة المعلول بالعلل المتعددة . فلا سبيل إلى تجسيد هذه العلاقة - أو صياغتها - إلا بتشبيهها بصور المرأة التى تعكس أكثر من موضوع يقع على سطحها العاكس .

ولكن إذا التفت الفكر النقدي - والأمر كذلك - إلى الناقد الذى يتلقى العمل الأدبى . انقلب المعلول فصار علة . وقال طه حسين إن الناقد يهتز إزاء العمل الأدبى ويتأثر به . أى أن العمل الأدبى هو علة ما يحدث فى الناقد . فيصبح ما يكتبه الناقد بمثابة انعكاس العمل الأدبى على شخصيته التى لا يستطيع أن يبرأ منها . وعندئذ يغدو العمل الأدبى هو الأصل المنعكس بعد أن كان الصورة العاكسة . ويصبح نقد الناقد مرآة للعمل الأدبى ومرآة للناقد فى الوقت نفسه . وإذا تجاوزنا الناقد إلى من يقرأ نقده انقلب الوضع مرة ثانية . وصار انطباع القارئ صورة مرآة ينعكس عليها نقد الناقد . ثم ينقلب الوضع - مرة ثالثة - لو نظرنا إلى الأمر من زاوية تأثر الناقد بالقارئ . وعندئذ يصبح الناقد مرآة للعمل الأدبى ومرآة للقارئ على السواء . ولماذا لا نقول مع طه حسين :

« الناقد مرآة لقراءه كالأديب والقراء مرآة للناقد . كما أنهم مرآة للأديب أيضاً .

ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جلية وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة القارئ كما تعكس صورة الناقد . فالصفحة من النقد الحليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث نفسية المنشئ المؤثر ونفسية القارئ المتأثر ونفسية الناقد الذى يقضى بينهما . (٨٣)

وبمثل هذا التكييف يتشكل الفكر النقدي - عند طه حسين - فى بناء مزدوج الجوانب . ينهض الأدب - فى الجانب الأول - لتعكس مراه المجتمع والأديب والإنسانية . وتتجاوز مراه فى علاقات دالة تحدد طبيعة الأدب ومهمته . ومن ثم أدواته . وينهض النقد - فى الجانب الثانى - لعكس الأدب مثلاً يعكس الناقد . فيصبح النقد - بدوره - مرآة مزدوجة . يعكس المجتمع والفرد والإنسانية فيصبح مراه لها . ولكنه يعكسها من منظور الناقد فيصبح مرآة له .

وبقدر ما يعتمد هذا البناء المزدوج على صيغة توفيقية تجاور بين العناصر لتصالح بينها . وتسمح بدخول عناصر جديدة تتراكم عبر زمن الممارسة . يفرض هذا البناء ثنائية لافتة فى الحركة الإجرائية للناقد . وتظهر هذه الثنائية عندما يتحرك طه حسين الناقد - مرة - من العمل الأدبى - بوصفه معلولاً - إلى علته السابقة عليه . أى ينتقل من صور المراه إلى موضوعاتها التى تصورها . ليقارن بين الفرع والأصل . والصورة والموضوع . ويتحرك طه حسين الناقد - مرة ثانية - من العمل الأدبى - بوصفه علة - إلى معلول يعقبه ويتتبع عنه . أى ينتقل من صور المراه إلى آثارها فىمن يدركها . ليقارن بين الصورة وصدائها فى الناقد . ويصف ما ينعكس على صفحة وجدانه . أو يعبر عما انطبع فى مرآته مما انعكس - أصلاً - فى مرآة العمل الأدبى .

وقد تتعاقب الحركتان . وقد تتزامن . وقد تسيطر واحدة منهما لهدأ الأخرى دون أن تكف عن النشاط - تماماً - فى نقد طه حسين . ولكن تظل كلتا الحركتين متجاورتين . يشكّل تجاورهما ثنائية لافتة . تفرض مشكلات مزدوجة فى هذا النقد . وأعنى مشكلات يقودنا طرفها الأول إلى نظرية الأدب . ويقودنا طرفها الثانى إلى نظرية النقد . وبقدر ما نتأمل - مع الطرف الأول لهذه المشكلات - طبيعة الأدب ومهمته وأداته . نتأمل - مع الطرف الثانى - طبيعة النقد ومهمته وأدواته . وبقدر ما تفرض مشكلات الطرف الأول مناقشة طبيعة العلائق بين الأدب من ناحية والمجتمع والأديب والقيم المشتركة للإنسانية من

ناحية ثانية ، تفرض مشكلات الطرف الثانى مناقشة طبيعة العلاقة التى تصل بين النقد والناقد من ناحية ، والتى تصل بين الناقد والعمل الأدبى من ناحية أخرى .

ومن السهل - بعد ذلك كله - أن نلاحظ أن فكر طه حسين النقدى يتحول - فى عملية التطبيق - ليصبح عملية مزدوجة . يتبع قسمها الأول الرحلة القبلية من خارج العمل إلى العمل نفسه ، ويتبع قسمها الثانى الرحلة البعدية اللاحقة ، من العمل الأدبى إلى الناقد أو القارئ على السواء . ويصل بين هذين القسمين ، بل يرد ثانيهما على أولهما ، تشبيه المرأة الذى يحتل الجذر المشترك بينهما ، فيؤسس - بذلك - حركة الفكر النقدى ، كما يؤسس الطابع التوفيقى لبنائه . ولذلك قلت إن التشبيه عنصر تأسيسى فى الفكر النقدى عند طه حسين ، لأنه تشبيه يلخص القواعد التى تحكم هذا الفكر من ناحية . ويقودنا إلى فهم العلاقات بين مختلف العناصر المكونة له من ناحية ثانية .

ولكن يبقى السؤال الملح عن مدى تماسك الصيغة التوفيقية التى ألّف بها هذا الفكر بين تعارضات وتناقضات لافتة ، ستبينها تفصيلا فيما بعد . لقد أشرت إلى أن الصيغة التوفيقية - عند طه حسين - لم تكن صيغة جذرية ، بمعنى أنها لم تقم على التركيب الجذلى الذى يولد من المتناقضات مركبات جديدة ، تتجاوز التناقض وترفعه فى آن . وإنما كانت الصيغة تعتمد على التبسيط المفهومى من ناحية ، والتجاوز المكافئ من ناحية ثانية . أما التبسيط المفهومى فإنه يتوقف عند العبارات العامة من التصورات . فلا يتعمق جذرها المعرفى ، أو يؤصل تأصيلا حاسما طابعها الوظيفى . ولذلك نسمع - فى نقد طه حسين - عن « البيئة » و « العصر » - مثلا - كما نسمع عن « المجتمع » و « الحياة » . دون أن نكتشف فارقا حاسما ، بين هذه الألفاظ ، التى لا تطرح بوصفها دوال محددة المدلول ، فتقترن بمفاهيم متأصلة . بل تطرح بوصفها دوال عامة ، تشير إلى مدلول بالغ المرونة . أشبه بالهوى التى تتجسد - فى كل حال - على نحو مختلف . يخضع إلى المناسبة التى يفرضها عمل أدبى . أو يقود إليها النقاش . بغض النظر عن التضارب .

ولا شك أن هذا التبسيط المفهومى يساعد - بشكل أو بآخر - على التجاور المكافئ بين العناصر المتضادة فى بناء الفكر النقدى . ولكن هذا التجاور لن يتحقق إلا بوسيلة ربط تجمع بين العناصر المتضادة . فتحقق هذا التجاور المكافئ ، وتشبيه المرأة هو هذه الوسيلة . إنه

يصل - مكانيا - بين عناصر كثيرة متعارضة متضاربة ، مثلما يصل - بالقطع - بين عناصر متجاوبة ، وينقلنا التشبيه - على نحو ما هو عليه عند طه حسين - من هذا العنصر إلى ذاك ، بطريقة تحفظ لكل عنصر استقلاله التام وانفصاله الواضح . بحيث يبنى الفكر النقدي وتتجاور عناصره المكوّنة - مكانيا - مثلما تنبنى العلاقات وتتجاور الحبات المتراسة في العقد ، فلا يجمع بين العناصر سوى خيط المرأة الذي يصل بين حبات مختلفة الحجم واللون ، ويضم عناصر متعارضة من التصورات .

وقد يحدث - في حركة الفكر النقدي - تركيز على هذا العنصر أو ذاك ، حسب السياق ، ولكن نادرا ما ينحل استقلال العناصر وانفصالها ، لتتجاوب في علاقات كلية . نمكّن الفكر النقدي من الرؤية الآنية للعلاقات المتبادلة بين العناصر المكوّنة للعمل الأدبي نفسه ، بل على العكس ، يتجزّء العمل الأدبي إلى أجزاء يستجيب كل منها إلى عنصر مستقل من عناصر هذا الفكر .

ولذلك نواجه التجاور المكاني للعناصر المكونة للفكر النقدي معكسا على العناصر المكوّنة للعمل الأدبي ، فتختفي كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى ، ويتحول العمل الأدبي إلى أجزاء متجاورة تدرس منفصلة . وتفرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية المتجاورة مكانيا في الكتاب أو المقال . والمتعاقبة زمانيا - أحيانا - في الإجراء ؛ فيبدأ الدرس الأدبي بالحديث عن البيئة أو العصر ، ويُنشئ بالشخصية أو سيرة الأديب ، ويُثَلث بالجمال من حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لفظي يؤثر في الناقد . بعبارة أخرى . يتحول العمل الأدبي إلى أدراج ، تفرغ محتويات كل منها ، لئلا فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل في فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر ، أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية ... الخ ، مرة ؛ ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية ، ثم ينقسم ما يتبقى من العمل الأدبي ليوضع تحت بطاقات أخرى - أو عناوين - تناسب ما تبقى من عناصر . وتتعاقب الاستجابات النقدية في عمليات إجرائية متجاورة . تبدأ بعصر العمل وبيئته وتنتهي بمعانيه وألفاظه .

وعندما تنبنى العناصر المكونة للفكر النقدي على هذا النحو يلزم - في حالة قراءتها ودرسها - احترام تجاورها المكاني . ودراستها على ما هي عليه . من خلال علاقاتها بالتشبيه الجذري ، وهو المرأة ، تلك التي تصبح مرايا متعددة منفصلة . لكنها تظل مرايا متحاورة .

الهوامش

- (١) دور الكاتب في المجتمع ، بالفرنسية ، ترجمة فؤاد دؤارة ، عالم الفكر - العدد الثالث ، المجلد الحادى عشر ، أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٠ ، ص : ٢١٩ .
- (٢) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٢٠٦ .
- (٣) حافظ وشوق ، ص : ١٥٣ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٨ .
- (٤) كتب ومؤلفون ، ص : ١٣٩ - ١٤٠ .
- (٥) من لغو الصيف ، ص : ٧٠ .
- (٦) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٨ - ٩ .
- (٧) من لغو الصيف ، ص : ٨٣ .
- (٨) كتب ومؤلفون ، ص : ٦١ .
- (٩) المصدر السابق ، ص : ٦٦ - ٦٧ .
- (١٠) من بعيد ، ص : ٢٦١ .
- (١١) حديث الأربعاء ، ١ / ٣٠٥ - ٣٠٦ .
- (١٢) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٧١ .
- (١٣) صوت باريس ، ص : ٤٩١ .
- (١٤) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١١٧ .
- (١٥) لحظات ، ص : ١٢١ .
- (١٦) من أدب التثيل الغربى ، ص : ١٦٩ .
- (١٧) على هامش السيرة ، ص : ٣٩٢ .
- (١٨) دعاء الكروان ، ص : ١٢ .
- (١٩) لحظات ، ص : ٣٣٢ .
- (٢٠) هذا هو أساس جهد ريتشارد رورتي في كتابه «الفلسفة ومرآة الطبيعة» انظر

Richard Rorty Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton University Press, 1980

- (٢١) هذا ما فعله محمود رجب ، راجع «المرأة والفلسفة» حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت ، الحوليات الثانية ١٩٨١ .

- (٢٢) صوت باريس ، ص : ٥٠٦ .
- (٢٣) رحلة الربيع والصيف ، ص : ١٠٦ .
- (٢٤) الحب الضائع ، ص : ١٢ - ٤٠ .
- (٢٥) شجرة البؤس ، ص : ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٣٧٥ - ٣٧٧ .

(٢٦) هناك قصتان - في الأساطير - عن نرجس Narcissus . أما القصة الأولى - وهي رواية أوفيد - فهي أكثرها شهرة وذيوها . ويبدو فيها نرجس فتى جميلاً ، يتأهى على كل من عشقه من الذكور والإناث ، ومنهم Echo الحورية المرددة للأصوات . ولكن بعض الحوريات ممن عذبن هوى نرجس المتأهى عليهن ابتهاج إلى الربة نيميسس Nemesis ربة مدينة رامنوس ، كى تنتقم لمن من كبرياء معذبن نرجس . فدفعت به الربة إلى غدير رائق ، حيث رأى حسن صورته منعكسة على صفحة الماء ، فوقع فى عشق صورته ، وفتى فيها حتى مات ، وتحول إلى زهرة جميلة ، تحمل قلباً زعفرانى اللون تنبئ منه وريقات بيض ، تحيل صوب الماء .

أما القصة الثانية الأقل ذيوها - وهي رواية بوزانياس Pausanias - فيبدو فيها نرجس عاشقاً لأخت توأم تشبه كل الشبه ، ولكن هذه الأخت تموت . ويمر نرجس - ذات يوم - على ينبوع رائق ، وينحنى ليشرب ، فيلمح وجهه على صفحة الينوع ، فيظنه صورة أخته التى فقدتها . ولقد استغل عديد من الشعراء الإنجليز أسطورة نرجس فى شعرهم ، مثل شوسر ، وسبنسر ، ومارلو ، وميلتون ، وشيللى ، وكيتس .

ويقتزن اسم نرجس - فى التحليل النفسى - بـ «الزرجسية Narcissism» - الحب المفرط للذات . ويمدها المحللون النفسيون بمثابة مرحلة مبكرة من التطور الجنسى النفسى للفرد Psychosexual development ، عندما تصبح الذات موضوعاً جنسياً أثراً له ، وذلك على أساس أن الاستغراق الكامل للذات فى نفسها هو الخاصية الأساسية للنمط الزرجسى للفرد .

وقد أعاد جاك لاكان Jacques Lacan تفسير رمزية «المرأة» فى أسطورة نرجس - فى دراسته «مرحلة المرأة من حيث هى عامل تشكيل لوظيفة الأنثى» - على أساس أن الأنثى لا تخرج من نفسها ، لا تغلقها على ذاتها ، كى تحاول التعرف على نفسها من خلال آخر ، تظل أسيرة سجنها الذاتى ، مثلاً كان نرجس أسير صورته الجميلة حتى الموت والفتنة . ولأن نرجس لم يتم بشىء آخر فإن الأمر ينتهى به إلى أن يفقد نفسه ، تماماً مثلاً تققد الذات نفسها إذا لم تخرج من نفسها . راجع على التوالى : -

- أوفيد ، مسخ الكائنات ، ترجمة ثروت عكاشة ، ص : ١٢٤ - ١٢٩ .

J. E. Zimmerman, Dictionary of Classical Mythology, p. 172

James Drever, Dictionary of Psychology, p. 181.

- محمود رجب ، المرأة والفلسفة ، ص : ١٨ - ٢٢ .

(٢٧) دعاء الكروان ، ص : ٦٩ ، ١٩ ، ١٠٦

(٢٨) مرآة الضمير الحديث ، ص : ٥٤

(٢٩) جنة الشوك ، ص : ١٨

(٣٠) خصام ونقد ، ص : ٢٠ - ٢١

(٣١) أحاديث ، ص ٢١ .

(٣٢) راجع رفاة الطهطاوى ، المرشد الأمين ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص : ٥٢٩ .

(٣٣) مرآة الإسلام ص : ١١٥ .

(٣٤) راجع

M.H. Abrams, The Mirror and the Lamp; Romantic Theory and Critical Tradition, London 1977

(٣٥)

M. H. Abrams, Ibid, p. 47.

(٣٦)

Ibid, p. 32.

(٣٧) في تراثنا الفلسفي وعي واضح بهذه الحقيقة ، فقد وجه أبو حيان التوحيدى إلى مسكويه السؤال التالي : « ما السبب في طلب الإنسان - فيما يسمعه ، ويقول ، ويفعله ويرتبه ، ويرؤى فيه - الأمثال ؟ وما غائدة المثل ؟ وما غناؤه من مأناه ؟ وعلى ماذا قراره ؟ فإن في المثل والبريل والمناللة والتثيل كلاماً رائعاً وغاية شريفة » . وتقوم إجابة مسكويه كلها على أساس أن التثيل عملية ذهنية ، يتعرف العقل بواسطتها على ما هو أقل معرفة به عن طريق ما هو به أعرف ، فيقول « السبب في ذلك أننا بالحواس وإلفنا لها منذ أول كوننا ولأنها مبادئ علومنا ، ومنها نرتقى إلى غيرها . فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه ، أو حُثَّت بما لم يشاهده وكان غريباً عنده ، طلب له مثلاً من الحس ، فإذا أُحْطِيَ ذلك أيسر به . وقد يعرض في المحسوسات أيضاً هذا العارض .. وهكذا الأمر في الموهومات فإن إنساناً لو كُلف أن يتوهم حيواناً لم يشاهده مثله لسأل عن من مثله ، وكلف من يتوهم أن يصوره له ... فأما المعقولات فلا كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تتجلى بمثل الحس إلا على جهة التقريب . صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوقة . والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن ميلاً ، لتأنس به من وحشة الغربة ، فإذا ألقينا ، وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال ، سهل حيثئذ عليها تأمل أمثالها . » انظر المحامل والشوامل ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

(٣٨) راجع

J. M. Murry, Metaphor, in Countries of the Mind, 2nd series, London 1972, p. 2

(٣٩) راجع - مثلاً -

W. A. Shibbes, Metaphor; An Annotated Bibliography and History, The Language Press, Wisconsin 1971.

(٤٠) جبر ضومط ، فلسفة البلاغة ص ٣٦ ، ٥٩ ، ١٧١ .

(٤١) راجع - لمزيد من التفاصيل - جابر عصفور ، الخيال المتقبل ، دراسة في النقد الإيحائي ، الأعلام ، بغداد ، آب ١٩٨٠ .

(٤٢) سليم خليل النقاش ، في قوائد الروايات ، الجنان ، ١٨٧٥ .

(٤٣) إسكندر صيقل ، التثيل ، المقطم ، سبتمبر ١٩٠٢ .

(٤٤) نقلاً عن أحمد شمس الدين الحجاجي ، وظيفة المسرح المصري من خلال النقد ، الكاتب ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٥ .

(٤٥) مصطفى صادق الرافعي ، ديوان الرافعي ، ٣ / ٢ ، ٦ / ١ .

(٤٦) رفائيل بطي ، سحر الشعر ، ص ٨٥ .

(٤٧) رفائيل بطي ، سحر الشعر ص ٩٩ . وديوان حافظ إبراهيم ١ / ١٢٥ .

(٤٨) المرجع السابق ، ص ١٩٣ .

(٤٩) المرجع السابق ، ص ١٩١ .

(٥٠) المنفلوطي ، مختارات المنفلوطي ، ص ١١٧ .

(٥١) محمد روعي الخالدي ، تاريخ علم الأدب ، ص ٢٦٧ .

(٥٢) إبراهيم المازني ، الشعر - غاياته ووسائله ، ٥ ، ٦ ، ٣٢ .

(٥٣) عباس العقاد . ابن الرومي . ص . ١

(٥٤) العقاد . الديوان . ص . ٢١

(٥٥) عبد الرحمن شكري . ديوان شكري . ص ٢١٠ . وتأمل مايرد في شعره من أبيات مثل
- وإنما الشعر مرآة لسانية هي الحياة فن سوء وإحسان
وإنما الشعر إحساس عما خفت له القلوب كأقدار وحدان
[«شكوى شاعر» . ص . ١٦٥]

- إن القلب لوب عوافق والشعر من نجاتها
والشعر مرآة الحياة تطل في مسراتها
[«الشعر» . ص : ٣٥٨]

(٥٦) العقاد . ديوان العقاد . ١ / ٣

(٥٧) المازني . حصاد المشيم ، ص : ٢٠٣ - ٢٠٤

(٥٨) ميخائيل نعيمة ، الفريال . ص ١٥٨ .

(٥٩) ستندال ، الأحمر والأسود . ترجمة عبد الحميد الدواخل ومراجعة إبراهيم مذكور . ١ / ١١١ .

(٦٠) جى بوريللى ، احتاجية الأدب ؛ حول إشكالية الانعكاس . فصول . القاهرة يناير ١٩٨١ ، ص ٧٩

(٦١) لينين ، فى الأدب والفن ، ترجمة يوسف حلاق . دمشق ١٩٧٢ . ١ / ٢٠٣ .

(٦٢) Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, p 38

(٦٣) P. Macherey, A Theory of Literary Production, p 119.

(٦٤) Problems of Modern Aesthetics : Collection of Articles, p 32.

(٦٥) فاطمة موسى ، فى الرواية العربية المعاصرة ، ص ١٤١ .

(٦٦) محمود أمين العالم ، فى الثقافة المصرية ، ص ٣٦ .

(٦٧) محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد ، ص ١٩٤ .

(٦٨) فيصل دراج ، البديل ، أيلول ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

(٦٩) محمد ذكى أنى العلاء ، ص ٢٠ .

(٧٠) Wallace Fowlie, The French Critic, p. 10.

(٧١) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٨ .

(٧٢) كانت كتابات تين وسانت ييف معروفة للقارئ العربى قبل انتظام طه حسين طالبا فى الجامعة المصرية . فلقد تحدث مجموعة من مثققي الشام ونقاده عن هذين الناقلين وغيرهما منذ بداية هذا القرن . وهذا قسطاكى الحمصى - على سبيل المثال - يذكر فى كتابه «منهل الورد فى علم الانتقاد» (١٩٠٧) نقد سانت ييف الذى كان له على النقد - فيها يقول - يد يفضاء يذكرها له التاريخ بالشكر والفخر مدى الدهر « فإنه قد أمعن فى البحث ودقق فى شرح ما انتقده من الكتب وأصحابها بغاية الاستقصاء فلم يكتف بالبحث عما فى تضاعيف السطور من الألفاظ وعما وراء ذلك من المعانى ، بل قد بحث عن الإنسان نفسه - أى الكاتب - وعن سر أخلاقه بل عن مكونات أفكاره . وعندئذ تحول فن

النقد من م مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار العوس وأنت تعلم أن من الأسرار ما يضئ المرء بالاعتراف بها أو يغالط بها نفسه كيمص عيوب الأخلاق . فقد علمنا سانت بوف قراءة هذه الأسرار وذلك في مواضع لا يدور في خلد الكاتب أنه كشمها لنا . [١ / ٨٩ - ٩٠] وقد أشاد الحمصي كذلك بنقد تين الذي وسع - فيما يقول - النقد وأوضح حدوده . ويلخص قاعدة النقد عند تين بقوله : « إن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والظلم وسائر العوس البديعة . وعلى النقد أن يدقق البحث في ذلك . لأننا إنما نكتب ما يملئ علينا العصر من حوادثه ، وما تتلوه علينا العادات من تأثيرها . والأرياء من أفعالها في الأخلاق . فلا بد من تتبع تاريخ عصر الشيء المنقود . ومكانه . للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم . وآرائهم . وعلمهم . وعوائدهم . وعقائدهم . إلى غير ذلك من الدقيق إلى الحليل . ليكون النقد سليماً من شائبة الغلط » [١ / ١٥١]

(٧٣) لانسون . مسيح البحث في الأدب . ترجمة محمد مدور . ص ٢٣ . ٣١

(٧٤) لانسون . تاريخ الأدب الفرنسي . ترجمة محمود قاسم . ٢ / ٣٨٥

(٧٥) في الأدب الجاهل . ص : ٥٢

(٧٦) لانسون . تاريخ الأدب الفرنسي ٢ / ٣٩٠

(٧٧) في الأدب الجاهل . ص : ٥٣ - ٥٤

Wallace Fowhe, op. cit. p 13

(٧٨)

(٧٩) راجع أحمد ضيف . مقدمة لدراسة بلاغة العرب . ص ٩١ . ومن المفيد كل الإفادة أن يهتم واحد بالباحثين العارفين بالفرنسية بدراسة تطور الراءد اللانسوني في النقد العربي الحديث ، ابتداء من العشرينيات - وربما قبلها - عند أحمد ضيف وطه حسين . ومرورا بالثلاثينيات عند طه إبراهيم في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » . ثم وصول هذا الراءد إلى أقصى مده في الأربعينيات ، على يد محمد مدور . على المستويين النظري والتطبيقي . بل على مستوى الترجمة ، إذ قدّم مندور أول ترجمة للانسون عام ١٩٤٩ . بعد تطبيق لمنهجه في الكتب التي أصدرها قبل ذلك . ولقد كان جهد محمد مندور بمثابة مقدمة لترجمة محمود قاسم لكتاب لانسون عن تاريخ الأدب الفرنسي . في محلدين عام ١٩٦٢ ومن الشيق أن يقارن الباحث الذي يهتم بتطور هذا الراءد بين الأصول النظرية والتطبيقية عند لانسون وتحليلاتها العربية . ليرى طبيعة الإفادة وأبعادها . وآثارها الإيجابية والسلبية المستمرة إلى الآن . ولعل ذلك يدفع من يطبقون مسيح لانسون - وما أكثرهم - دون معرفة بأصوله . إلى الإفادة مما وجه إلى هذا المنهج من نقد في الستينيات . على يد البيروني . فيما سمي بمعركة النقد الجديد . التي وصفها شيقا سيرجي دوبوفسكي . راجع

Serge Doubrovsky, The New Criticism in France, trans. by Derek Coltman, Chicago, 1973

(٨٠) راجع محمد حسين هيكل . في أوقات الفراغ . ص : ٢٠

(٨١) راجع محمد حسين هيكل . تراجم معربة وعربية . ص . ٢٧٠

(٨٢) من حديث الشعر والنثر . ص ١٥٤

(٨٣) فصول في الأدب والنقد . ص ٩

القسم الأول | مرآيا الأدب

« الحياة الأدبية هي الخلاصة الفنية . وهي في الوقت نفسه المرآة لكل ما اضطربت به الأمة العربية في حياتها العقلية والسياسية . وهي في الوقت نفسه الخلاصة والمرآة لألوان أخرى من الحياة لا تمس السياسة ولا تمس التفكير العقل الحالص . »

مقدمة « فجر الإسلام »

1

مرآة المجتمع

«أفتظن أن شاعرا كأي نواس يبلغ ما بلغ من الشهرة حتى يفتن به الناس في بغداد وغيرها من مدن العراق . وفي الشام ومصر حين يذهب إلى الشام ومصر . فيحفظون شعره ويتناشدونه ... إذا لم يكن أبو نواس لسامعهم الصادق ومرتاتهم الصافية ؟» حديث الأربعاء

١ - المجتمع والأدب :

يؤكد طه حسين أن الظواهر الثقافية - ومنها الأدب - ظواهر اجتماعية أساسا . ذلك لأن الطبيعة الاجتماعية للإنسان ترد كل أشكال الثقافة التي ينتجها إلى عصره وبيئته . لن يصل بنا هذا التأكيد إلى شيء من العلاقة المعقدة بين البنية الفوقية والبنية التحتية ، أو إلى حديث محدد عن العلاقة بين قوى الإنتاج وصلها بإيديولوجية . تتوسط بينهما وبين الأعمال الأدبية . وإنما نحن إزاء لون من الحتمية الاجتماعية المبسطة . إذا صح هذا التعبير . وتتصف هذه الحتمية بآلية واضحة ، تربط بين كل معنى في الظواهر الثقافية وأى تغير في المجتمع . بحيث تبدو العلاقة بين الاثنين أشبه بالعلاقة بين الصورة في المرآة وموضوعها الموازي لها . كما تتصف هذه الحتمية بتبسيط بالغ ، فما نسميه الواقع الاجتماعي . ونرده إلى علاقات اجتماعية محددة . يمكن ضبطها ووصفها ؛ ليس له مقابل محدد عند طه حسين . بل نحن إزاء أوصاف عامة . نتحدث عن البيئة مثلاً ، وعلى نحو قد تعنى معه البيئة العوامل الجغرافية . أو الأدوات الإنتاجية ، أو علاقات الإنتاج . أو النظم السياسية . أو المناخ الفكرى بوجه عام . بل قد تضيق دلالة المصطلح لتتجهز في الوضع العائلي للأديب . وقد تتسع هونا لتلمح صلة هذا

الوضع العائلي بالوضع الطبقي العام . وقد تعنى البيئة كل هذه الأشياء مجتمعة . وما يقال عن البيئة يمكن أن يقال عن بقية المصطلحات . من مثل العصر . أو الحياة . أو المجتمع . أو ما أسماه طه حسين - في بداية حياته العلمية - «العلل الاجتماعية والكونية» .

والذى لاشك فيه أن التبسيط الواضح لمثل هذه المصطلحات كان يتجاوب مع المفهوم الآلى للعلاقة بين الظواهر الثقافية وأساسها المادى . وهو تجاوب يقوم على محاولة توفيقية تضم معطيات فكرية متعددة . وسنجد - في هذه المحاولة - إشارة إلى أرسطو الذى وصف الإنسان بوصفه حيوانا اجتماعيا . وإفادة من ابن خلدون الذى «آمن... في الحقيقة بمبدأ الجبر التاريخي ولنا كل الحق في أن نعتبر أنه قد سبق مونتنسكيو من تلك الوجهة»^(١) . ومحاولة للربط بين قوانين ابن خلدون وقوانين أوجست كونت عن «طبيعة الظواهر الاجتماعية»^(٢) . ومقارنة بين مقدمته و«روح القوانين» و«العقد الاجتماعي» لمونتنسكيو وروسو . وسنجد في هذه المحاولة - أيضا - بعض الأفكار الأحدث التى ترجع إلى دور كايم أو سان سيمون . وهما مفكران يلتقيان في ذهن طه حسين - مع غيرهما - ليؤكد الجميع تطور المجتمع الإنساني . وخضوع التاريخ إلى قوانين أساسية تحكمه . وإذا وضعنا إلى جانب هؤلاء مفهوم تين عن ثلاثية الجنس والبيئة والزمان . أدركنا وجها آخر من أوجه المحاولة التوفيقية في صياغة هذه الحتمية الاجتماعية .

ولقد تجلت هذه الحتمية . في البداية . من خلال «تجديد ذكرى أبي العلاء» (١٩١٤) . واستمرت بعد ذلك مقترنة - بدرجات مختلفة - بنوع من «الجبر في التاريخ» يلغى القاعلية الإنسانية . صحيح أن درجة الإلغاء تقل تدريجيا مع تغير طه حسين وتنوع ممارساته . ولكن المنظور الآلى المرتبط بالحتمية يظل باقيا لايتنى وجوده . كما يظل «الجبر» موجودا بأكثر من شكل .

ولقد تحول الإنسان مع هذا «الجبر» إلى محصلة آلية لطائفة من العلل تحكم حركته . مثلما تحكم حركة كل شيء سواه . ومن الخطأ - كل الخطأ - فيما يقول طه حسين في «تجديد ذكرى أبي العلاء» أن ننظر إلى الإنسان نظرننا إلى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . إن استقلال الإنسان أمر مستحيل استحالة المصادفة في هذا العالم الذى نعيش فيه . والحق كل الحق - فيما يقول طه حسين - أن هذا العالم يأتلف من أشياء يتصل بعضها ببعض . ويؤثر بعضها في بعض . فليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة . وعلة من جهة أخرى . ولذلك

فالإنسان بكل ماله من آثار وأطوار « نتيجة لازمة وثمره ناضجة ، لطائفة من العلل اشتركت و تأليف مزاجه وتصوير نفسه . من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان »^(٣) . وما ينطبق على الإنسان تعميماً ينطبق على الأديب تخصيصاً ، فقد كان أبو العلاء - مثل غيره من الشعراء أو الأدباء - ثمرة من ثمرات هذه العلل « قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان . والحال السياسية والاجتماعية ، بل والحال الاقتصادية ، ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين ، فإنه أظهر أثراً من أن نشير إليه »^(٤) .

إن الإنسان - على هذا النحو - جزء من حركة التاريخ ، وحركة التاريخ حركة جبرية ليس للاختيار فيها مكان . ويعنى الجبر في التاريخ « أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة ، وتنزل منازلها المتباينة . بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الإنسان . ولا يستطيع لها دفعاً ولا اكتساباً »^(٥) . ويرتب على هذا الفهم أن كل أثر مادي أو معنوي ، وكل ظاهرة اجتماعية أو كونية ينبغي أن ترد إلى أصولها . وتعاد إلى مصادرها . وليست هذه المصادر والأصول إلا هذه العلل المادية والمعنوية التي تتحكم في حركة التاريخ ، كما تتحكم في ظواهر الحياة وفي مظاهر الأدب . ولذلك تشبه القصيدة الخطبة والرسالة . وتشبه كلتاها الحادثة التاريخية . من حيث هي نسيج من العلل « يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء »^(٦) .

وتقودنا الإشارة إلى الكيمياء - في هذا السياق - إلى قانون العلية الأساسي . ذلك القانون الذي ترتد إليه الحتمية الاجتماعية . وترتد إليه طبيعة الظواهر الثقافية . بوصفها معلومات تفضي إلى علتها . ولكن التشبيه بخضوع المادة لعمل الكيمياء يشير إلى تحولات تمر بها المعطيات داخل عمليات التفاعل الكيميائي التي تغير من عناصر المعطيات ذاتها . فهل ينطبق الأمر نفسه على الظواهر الثقافية ؟ وهل يمكن القول إن الظواهر الثقافية - رغم قيامها على قانون العلية - إنما هي ثمرة لتفاعل معقد لا يتسم بالثبات . بين عناصر تتحول عما كانت عليه في البداية . مما يعني أن الصلة بين الظواهر الثقافية وعللها ليست صلة مباشرة . أو بسيطة . وإنما هي صلة معقدة تقوم على دخول وسائط متعددة . تساهم في تعقيد عملية التفاعل ذاتها . إن الأمر لا يبدو على هذا النحو عند طه حسين . ولا يلعب تشبيه الكيمياء - في هذا السياق - سوى دور يتصل بتأكيد قانون العلية الذي يدعم - بدوره - الحتمية الاجتماعية فحسب . أما فكرة التفاعل الذي يحول العناصر فإنها فكرة تتضاءل تحت سطوة الفكرة المقابلة

عن الحتمية التي تربط بين الظواهر الثقافية وعللها . في علاقة آلية . يوازى فيها المعلول علته دون تحول جذرى . أو توسط أو تفاعل بين الطرفين .

وتعكس الظواهر الثقافية - مع هذه الحتمية - المراحل التي يمر بها المجتمع . فتمثل الأوضاع القائمة فيه . ويقال إن الآداب والآراء تصور الجماعة لأنها أثر من آثارها . وإن الأديب كائن اجتماعى . بل هو « أجدر الناس بأن يكون هذا الحيوان الاجتماعى الذى نحدث عنه الفيلسوف القديم »^(٧) .

قد يقول طه حسين - في سياق آخر - إن هذه الحتمية الاجتماعية تهون من الدور الفردى للأديب . ولاستطيع أن تفسر العنصر الجوهرى فى الفن . وهو مشكلة الفرد . فتعجز عن مواجهة السر المزدوج الذى يجمع بين العبقريّة الخاصة المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالفرد والاتجاه الأدبى المرتبط ارتباطاً مباشراً بالحتمية الاجتماعية^(٨) . ولكن طه حسين يتجاوز هذا التناقض الظاهر بتأكيد صيغة تقوم على تولّد العلل إحداها من الأخرى . وعلى نحو يوفق ظاهرياً بين الجبر الاجتماعى فى حياة الجماعة والجبر النفسى فى حياة الفرد . بحيث يصبح الجبر الأول علة للجبر الثانى . فيكون الأديب نفسه معلولاً لعلل اجتماعية تولّد - بدورها - عللاً فردية . تنعكس جميعها فى ناتج عمله الأدبى . وعلى نحو يمكن معه رد هذا الناتج إلى أصوله التى بتولد ثانياً عن أولها .

وبمثل هذا النحو من التفكير يمكن أن يقال إن الفرد قوة . قد تختلف عِظماً وضآلة ولكنها تظل قوة لها أثرها العظيم فى تكوين القوة الاجتماعية . فليس من المنطقى أن نعتبر الفرد كماً مهماً . ولكن هذا الفرد لم ينشأ نفسه . وإنما هو أثر اجتماعى فى وجوده المادى والمعنوى . فليس المأمون - مثلاً - هو الذى ابتدع فتنة القول بخلق القرآن . وإنما تلك فتنة أحدثها عصره . واندفع المأمون بحكم العلل الاجتماعية والكونية إلى أن يكون مظهرها . وينطبق القياس نفسه على شعر أبى نواس فى الجون . فالحقق - عند طه حسين - « أن أباً نواس لم يبتدع مذهبه ... ولم يتكلفه تكلفاً . وإنما عاش فى عصر وبيئة كانا يضطرانه إلى أن يرى هذا رأى وينهج هذا النهج »^(٩) . إن الفرد ظاهرة اجتماعية . و« إذن فليس من البحث القيم العلمى فى شىء أن تجعل الفرد كل شىء وتمحو الجماعة التى أنشأته وكونته محواً . إنما السبيل أن تقدر الجماعة وأن تقدر الفرد . وأن تجتهد ما استطعت فى تحديد الصلة بينهما . وفى تعيين مآل كليهما من أثر فى الآداب والآراء الفلسفية والنظم الاجتماعية والسياسية المختلفة »^(١٠) .

إن هذه الصيغة التوفيقية تظل قائمة في كتابات طه حسين ، وهى تعمل عملها لتبقى
العلل الاجتماعية في موضع الصدارة ، وتحوّل العلل الفردية إلى معلولات لها إلى حين . ولذلك
يقول طه حسين في « قادة الفكر » (١٩٢٥) :

« إن هذه الآداب والآراء على اختلافها وتباين فنونها ومنازعها ظواهر اجتماعية
أكثر منها ظواهر فردية : أى أنها أثر من آثار الجماعة والبيئة أكثر منها أثر من آثار
الفرد الذى رآها وأذاعها. »^(١١)

ثم يعود طه حسين ليؤكد الأمر نفسه في « خصام ونقد » (١٩٥٥) حيث يقول :

« الشاعر والكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده . ولو استطعت لقلت إنه
لا يستمد شخصيته من شخصه وحده . وإنما يستمد أكثر منه وأكثر شخصيته من
أشياء أخرى ليس له حيلة فيها . وليس لطبيعته ومزاجه وفرديته فيها كل ما نظن من
التأثير . وأكاد أقول مع القائلين إن الفرد نفسه ظاهرة اجتماعية . فهو لم يأت من
لا شيء وإنما جاء من أمرته أولاً . ولم يكده يرى النور حتى تلقته الحياة الاجتماعية
فصورته في صورتها وصاغته على مثالها وأعوضته لمؤثراتها التى لا تحصى . فنعصر
الفردية فيه ضئيل لا يكاد يحس إلا أن يمتاز هذا الفرد . وامتياز نفسه يرد في كثير
من الأحيان إلى الحياة الاجتماعية التى أنشأه. »^(١٢)

وتبدو العلاقة بين الأدب وبقية الظواهر الثقافية - في سياق هذه الحتمية - علاقة
وثيقة . إذ يعكس الأدب - كبقية الظواهر الثقافية - شيئاً خارجة . قد يكون هذا الشيء
المنعكس هو الحياة المادية أو الحياة المعنوية . ولكن هناك - في كل الأحوال - صورة تنعكس
عما هو خارج الظواهر الثقافية ذاتها . ولذلك تتحدد لاستخدام تشبيه المرأة في وصف هذه
الظواهر - بما فيها الأدب - وظيفته الدالة التى تتصل بطبيعة العلاقة بين ظواهر الثقافة المختلفة
وما تمثله . أو تصوّره .

ويبدو أن طه حسين اقترب من هذا الفهم أثناء دراسته في الجامعة المصرية (١٩١٠ -
١٩١٤) على يدى مجموعة من المستشرقين . ويبدو أن لكارلو نالينو - تحديداً - أثراً بارزاً في
هذا الجانب . إذ يقول طه حسين عن دروسه :

« لأول مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه لأنه إما أن يكون

صدى من أصدائها . وإما أن يكون دافعاً من دوافعها فهو متصل بها على كل حال . وهو مضمّر لها على كل حال . ولا سبيل إلى درسه وفقهه إلا إذا درست الحياة التي سبقتة فأثرت في إنشائه . والتي عاصرتة فتأثرت به وآثرت فيه ،^(١٣)

وإذا تركنا « الجبر التاريخي » الذي يقابلنا - بشكل مباشر - في « تجديد ذكرى أبي العلاء » إلى « قادة الفكر » . وجدنا أن الفلسفة - مثل الأدب - مرآة تعكس المجتمع الذي أنتجها . لذلك كانت فلسفة السوفسطائيين « مرآة صادقة لحياة اجتماعية كانت تنكر كل شيء في نفسه ، ولا تعترف إلا بشيء واحد هو المنفعة الفردية »^(١٤) . وكما كانت فلسفة سقراط وأفلاطون « مرآة تمثل » الحياة الاجتماعية في عصرهما . كانت فلسفة أرسطاطاليس « ممثلة لهذا العصر الذي عاش فيه تمثيلاً صحيحاً »^(١٥) . وإذا قلنا كيف يمكن أن تكون فلسفة السوفسطائيين وفلسفة سقراط مرآة لحياة اجتماعية واحدة رغم تعارضها ، أو تكون فلسفة أرسطو وأفلاطون تمثيلاً لحياة اجتماعية واحدة ، رغم اختلاف كل فلسفة عن غيرها ، ومن ثم عكسها لجوانب مغايرة عن الجوانب التي تعكسها الأخرى ؟ قالت كتابات طه حسين إن القاعدة واحدة ، وإن كل فلسفة تمثل جانباً دون آخر من حياة اجتماعية واحدة ، فالأمر أشبه بازدهار شعر الزهد وشعر المجون في القرن الثاني للهجرة ، يعارض كلاهما الآخر ، لكن كليهما ينشأ عن المصدر الموحد الذي نشأ عنه غيره ، فالحياة الاجتماعية ليست قطاعاً واحداً ، بل قطاعات متعددة ، تنعكس بأشكال متعددة . في ظواهر ثقافية متعددة . ولذلك تظل القاعدة قائمة ، ويظل المبدأ المحرك للانعكاس متمثلاً في الطبيعة التأسيسية لتشبيه المرأة . وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يؤكد طه حسين أن « رسائل إخوان الصفا » تمثل الحياة العقلية لعصرها مثلاً تعكس الحياة السياسية « فهي مرآة تنعكس فيها هذه الحياة السياسية انعكاساً مباشراً »^(١٦) .

وما يقال عن الفلسفة ، في عمومها ، يقال عن التاريخ ؛ فالتاريخ ليس عرضاً لمجموعة عشوائية من الأحداث تخضع للمصادفة ، وإنما هو تعاقب حتمي لأحداث مترابط ترابطاً عالياً . ولكن يمكن لأحداث التاريخ - في هذا السياق - أن تتحول لتصبح صوراً تتعاقب بتعاقب المجتمعات في علاقاتها المتباينة ، فيغدو التاريخ « مرآة للأمم » نفهم منها ما خضعت له الأمم من ألوان النظم المختلفة ، وما نتجت عنه هذه النظم من علل مختلفة .^(١٧) ويشبه الدين التاريخ والفلسفة - في هذا السياق - فهو مرآة لحياة من يعتنقونه .

صحيح أن الأديان لها رسالتها الإنسانية التي تتجاوز من أنزل عليهم الدين . لكن لها - مع ذلك - جوانب ترتبط بالمجتمع الذي أنزل فيه الدين من ناحية . وترتبط بتفسير المجتمعات لهذا الدين وممارسة شعائره من ناحية أخرى ، فالدين - في النهاية - مرآة لحياة من يعتنقونه . ولذلك كان « الدين في لورد تجارة رابحة ولكنه في بريطانيا والإلزاس مرآة صادقة لقلوب مؤمنة خاشعة »^(١٨) ، ولذلك كان القرآن الكريم - في جانب منه - « مرآة الحياة الجاهلية » ، بل « أصدق مرآة للعصر الجاهلي »^(١٩) فهو « أصدق تمثيلاً للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي »^(٢٠)

وإذا تركنا الدين إلى بقية الظواهر واجهنا مبدأ العلية نفسه ؛ بل يستمر المبدأ ليبرر اللغة التي تصبح - بدورها - عاكساً يعكس المجتمع من ناحية ، والفرد من ناحية أخرى . ولذلك كانت اللغة مظهراً من مظاهر التاريخ « ومرآة لحياة الأمة »^(٢١) ، فهي « مرآة الأطوار المختلفة التي يتقلب فيها المتكلمون »^(٢٢) ، وتعني « المتكلمون » - في هذا السياق - الفرد والمجتمع ، على السواء ، مما يجعل اللغة « مرآة حياتنا »^(٢٣) من ناحية ، ومرآة لحياة الفرد وصورة صادقة له من ناحية أخرى . إن اللغة « مرآة الحس والشعور ، والعقل والقلب »^(٢٤) ، وهي تعكس صاحبها مثلما تعكس مواقفه ، فإذا افترضنا - مثلاً - أن طه حسين مفكر يتخذ موقفاً وسطاً بين ما يسميه القديم والجديد فلا بد أن تكون لغته انعكاساً لهذا الموقف ، لسبب يحده طه حسين عندما يقول :

«أرى أن لغتي يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسى . ولن تكون لغتي مرآة صادقة
لنفسى إذا كانت قديمة جداً أو حديثة جداً . وإنما هي مرآة صادقة لنفسى إذا
كانت مثل وسطاً بين القديم والحديث ، »^(٢٥)

ويمتد الانعكاس الكامن وراء كل هذه المقارنات بالمرآة - عند طه حسين - ليشمل المؤسسات الاجتماعية نفسها ، فتصبح وزارة المعارف - مثلاً - « مرآة صافية ، أو قل إنها مرآة كدرة للحياة السياسية في مصر ، فلها في كل يوم رأى إذا تغير الوزير في كل يوم ، أو إذا اقتضت ظروف السياسة أن يغير الوزير رأيه في مسألة من المسائل »^(٢٦) .

هكذا نجد أنفسنا - في مرات كثيرة - نواجه تشبيه المرأة ، يتكرر ملحاً على ارتباطه بهذه الحتمية التي تصل بين الظواهر والمؤسسات من ناحية وبين أشكال الحياة الاجتماعية من ناحية

أخرى . ويقودنا التشبيه - في كل مرة - إلى علاقة بين طرفين . ثانيهما صورة تنعكس عن أولها . فنرجع - دائماً - من الصورة إلى أصلها ، وقد يكون هذا الأصل مادياً مرة أو فكرياً مرة أخرى ، لكنه يرتبط - في كل المرات - بمجتمع ، يتكون من أفراد ، وينطوي على نسيج من العلل ، تنتج ظواهر هي معلولات لها ومرايا في الوقت نفسه .

وما ينطبق على الظواهر الثقافية ينطبق على الأدب ، لأن الأدب واحد منها ، يخضع لما تخضع له من قانون أساسي يجعلها انعكاساً لشكل أو أكثر من أشكال الحياة الاجتماعية . صحيح أن مصطلح الحياة غامض في هذا السياق ، ولكنه مصطلح مرتبط بإطار التفكير العام عند طه حسين . وهو تفكير فيه من آثار الفكر الاشتراكي المثالي ما يجعله يرد الظواهر الثقافية إلى أساس آخر كامن وراءها ، ولكنه يتوقف عند هذا الحد ، فلا يفهم هذا الأساس على نحو محدد صارم ، بل على نحو توفيقى يتمثل في توليفة متعددة العناصر ، فيصبح الأدب - شأنه شأن التاريخ والفلسفة والدين واللغة والمؤسسات - مرآة تمثل مجموعة من الحقائق المستقلة ، تصدر عن المجتمع ، أى العلة النهائية في العملية الأدبية ، وعن الفرد ، المنتج المباشر لهذه العملية .

وإذا نظرنا إلى العملية الأدبية - من منظور المجتمع - قلنا - مع طه حسين - إن الأدب عموماً «مرآة لعصره وبيئته»^(٢٧) ، والشعر خصوصاً «مرآة حياة ... البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الشاعر بوجه عام»^(٢٨) . ويترتب على ذلك مبدأ مهم يرتبط بالدرس الأدبي ، ويتصل بالاستجابة التاريخية التي تحدثت عنها من قبل ، وأعني مبدأ يؤكد معه طه حسين أننا إذا أردنا أن نتخذ لعصر من العصور «صورة صادقة» فلا بد من الرجوع إلى الشعراء والكتاب لأنهم «يمثلون الجماعة حقاً»^(٢٩) ، ولأن «الحياة الأدبية هي الخلاصة النقية ، وهي في الوقت نفسه المرآة لكل ما اضطربت به الأمة العربية في حياتها»^(٣٠) . ولن يوجد شيء يصور الأمة العربية أصدق تصوير كالشعر العربي الذي هو «مرآة حياة هذه الأمة»^(٣١) .

ويطرح طه حسين - عند هذا المستوى - تمييزاً مهماً بين الصورة التي تعكسها مرآة الأدب والتاريخ السياسي بمعناه الضيق . لقد أدى الخلط بين الاثنين - فيما يرى طه حسين - إلى إغفال المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية في الأدب . وتحول الأدب إلى مجرد تابع للسياسة بمعناها الضيق . وكأنه ظل من ظلال الخلفاء . والحق - فيما يرى طه حسين - أن هناك فرقاً بين المؤرخ السياسي والمؤرخ الأدبي . وإذا جاز للأول أن يؤقت قيام الدولة العباسية - مثلاً -

بسنة اثنتين وثلاثين ومائة للهجرة ، فليس يصح للمؤرخ الأدبي أن يجعل هذه السنة مبدأ حياة جديدة للأدب ، لأن الظاهرة الأدبية تمتاز بأنها أشد ماتكون استعصاء على من يريد التدقيق في حصرها وتحديد وقتها . إذ إنها لا تظهر إلا بعد مقدمات عدة يتوافق بعضها مع البعض الآخر ، ويغالب بعضها البعض الآخر . ومن هذا التوافق والتغالب تنتج الظاهرة الأدبية ممثلة تلك المقدمات التي اشتركت في إظهارها . وتلك المقدمات نفسها نتائج علل أخرى . ومن الظاهر أن حركة الحياة الأدبية ، وانتقالها من طور إلى طور . واستبدالها شكلاً بشكل ، كل ذلك يجري خلف ستار لا تخترقه إلا أبصار الباحثين الجوّدين . بينما الحوادث السياسية تظهر واضحة لكل باحث ، ولا يخفى إلا ما انبعثت عنه من العلل والأسباب » . (٣٢)

ويرجع تعقد الظاهرة الأدبية - على هذا النحو - وتميزها عن الحوادث السياسية بمعناها الضيق ، إلى أن الصور التي تمثلها مرآة الأدب لا تعكس الحوادث السياسية في ذاتها ، أي لا تعكس موت خليفة وتولى آخر ، أو سقوط دولة وقيام دولة أخرى فحسب ، بل تعكس - بالإضافة إلى ذلك - العلل والأسباب التي تصنع هذه الحوادث . ولذلك لا توازي مرآة الأدب - في تغيرها - حركة هذه الحوادث في ذاتها بقدر ما توازي مراحل التحول الاجتماعي الأساسية التي تصنعها ، والتي يمثل تعاقبها التاريخ الحقيقي للأمة العربية . ويعنى ذلك أن مرآة الأدب لا ترتبط في وجودها أو عدم وجودها بأنظمة الحكم السياسي الفردى ، كما أنها لا تتطابق - فيما تعكسه - مع موت خليفة وتولى آخر ، وإنما تتطابق مع مراحل التحول الاجتماعي الأساسية .

وإذا كان الشعر العربي - في مجمل تاريخه - مرآة شاملة تعكس مراحل التحول الاجتماعي ، فإنه في كل مرحلة من المراحل مرآة خاصة - أو مرايا خاصة - تعكس المرحلة المتميزة التي أنتجته ، على الأقل في جانب أو أكثر من جوانبها . صحيح أننا لا يمكن أن نلتمس الجوانب الدينية والاقتصادية والاجتماعية للحياة الجاهلية من الشعر الجاهلي ، بسبب ما في هذا الشعر من انتحال لا يجعل منه مرآة صافية صادقة تماماً للعصر الجاهلي (٣٣) . ولكن الموثق الصحيح من هذا الشعر يمكن أن يمثل لنا بعض جوانب هذا العصر ، فيطلعنا على بعض صورته .

وما يقال عن الشعر الجاهلي يمكن أن يقال عن غيره من الشعر عبر مراحل التاريخ العربي . ولذلك كان الغزل في بادية نجد ، في القرن الأول للهجرة ، « مرآة صادقة لطموح

هذه البادية إلى مثلها الأعلى في الحب من جهة ، ولبراءتها من ألوان الفساد التي كانت تختص أهل مكة والمدينة من جهة أخرى» .^(٣٤) وإذا تركنا بادية نجد إلى مدن الحجاز قابلنا شعر عمر ابن أبي ربيعة الذي كان «مرآة للحياة الاجتماعية الحجازية في القرن الأول للهجرة» ، و«مرآة لنفس المرأة الحجازية وحياتها بوجه عام» ، و«مرآة لنفس عمر ومظهراً لشخصيته ومثالاً لقوة حبه ودقة شعوره» .^(٣٥) وما يقال عن الشعر في القرن الأول للهجرة يمكن أن يقال عن غيره من القرون ، فلم يتخذ الناس من أبي نواس ، في القرن الثاني للهجرة ، مثلاً يكلفون به أشد الكلف إلا لأن أبا نواس كان «مرآة للعصر الذي كان يعيش فيه ، أو مرآة ، إن شئت ، للون من ألوان الحياة في العصر الذي كان يعيش فيه»^(٣٦) .

وما ينطبق على الشعر القديم ينطبق على الأدب الحديث عموماً . قد لانجد مرآة صادقة للعصر في كثير من شعر حافظ وأضرابه من شعراء الإحياء ، لأن هؤلاء الشعراء لم يكونوا يعيشون عصرهم ويصورونه في شعرهم ، بل كانوا مقلّدين للشعر القديم «فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء» .^(٣٧) ولكن «ليس من شك في أن حياتنا الحديثة قد وجدت من أدبنا الحديث مرآة صادقة تصورها أحسن التصوير وأدقه وأعظمه حظاً من إمتاع العقل وإرضاء الذوق وملاءمة الطبع»^(٣٨) .

ويمكن - في داخل المساحة الممتدة للأدب الحديث - الإشارة إلى الأدب البدوي الشعبي في الجزيرة العربية «من حيث إنه مرآة صافية لحياة الأعراب في باديتهم»^(٣٩) . ويمكن الحديث عن الشعر الصادق لحافظ إبراهيم من حيث هو «مرآة صافية صادقة لحياة نفسه ولحياة شعبه»^(٤٠) ، والحديث عن كتابات عبد العزيز البشري من حيث هي «أصدق مرآة وأصفاها للحياة المصرية في عصر الانتقال»^(٤١) . ويقال مثل ذلك عن مسرحيات عزيز أباظة خصوصاً «شهر يار» التي نجد فيها «مرآة صادقة لآلام الناس وآمالهم وحياتهم كلها مظهر منها وما يطن»^(٤٢) ، أو يقال عن مسرحية محمود المسعدى - «السد» - لأنها «مرآة للبطولة التونسية في مقاومة الاستعمار الفرنسي»^(٤٣) .

وما يقال عن الأدب العربي يمكن أن يقال عن الآداب الغربية الحديثة . خصوصاً عندما يؤكد طه حسين إعجابه بقصص موليير - على سبيل المثال - لأن هذه القصص «كانت مرآة صافية لحياة الناس وما يكون لهم من الأخلاق وما يصدر عنهم من الأقوال والأفعال»^(٤٤) . أو يؤكد إعجابه بالأدب الأمريكي لأنه «مرآة رائعة لحياة ليست أقل منه روعة» . فهو «مرآة

لهذا الشعب [الأمريكي] ولكل ما اكتنفته واختلف عليه من المصاعب والخطوب» (٤٥)

إن تشبيه المرأة ، في كل هذه النصوص السابقة ، مرتبط بهذه الحتمية الاجتماعية التي أشرت إليها في أول الفصل . ومن التبسيط المخل أن نقول إن هذه الحتمية هي التي أدت إلى استخدام التشبيه ، ومن التبسيط - أيضاً - أن نقول إن التشبيه هو الذي قاد إلى هذه الحتمية . إن كلا منهما يفضى إلى الآخر ، كما أن كليهما يعمل على تحديد الآخر وتأسيسه . ولذلك يتكرر التشبيه ، بوصفه عنصراً تأسيسياً ، ليحدد العلاقة التي تصل بين كل الظواهر الثقافية - بما فيها الأدب - وأشكال الحياة الاجتماعية المختلفة ، فيؤكد صلة الأدب بأصل خارج عنه . على نحو يجعل من الأدب نفسه مرآة للمجتمع .

وبقدر ما يؤكد التشبيه - في هذا السياق - جانباً من طبيعة الدراسة الأدبية ، عندما تقرن دلالاته بنوع من الاستجابة التاريخية للأعمال الأدبية ، يؤكد التشبيه جانباً من طبيعة الأدب نفسه . وأعني الجانب الذي يجعل الأدب عاكساً لحياة اجتماعية قائمة قبل إبداعه ، فيرتبط الأدب بهذه الحياة ارتباط المعلوم بعلمه . هذا الارتباط العلى يؤدي - في النهاية - إلى نتيجة لازمة تتصل بتغير المعلوم بتغير علمه . ومادام الأدب - المرأة يعكس الحياة الاجتماعية ، ومادامت الحياة الاجتماعية نفسها تتغير من عصر إلى عصر ، فلا بد أن يتغير الأدب بتغير هذه الحياة . لأن كل تغير في الأصل ينعكس في صورته ، ولذلك لانواجه مرآيا ثابتة في الأدب ، بل مرآيا متغيرة بتغير الحياة التي تعكسها . والفرق بين مرآة عمر بن أبي ربيعة ومرآة أبي نواس - من هذا المنظور - هو الفارق في الغزل الذي كان على حال في عصر فتحول إلى حال آخر في عصر مغاير . ولكن مهما كان التغير الحادث في مرآيا الأدب بتغير موضوعها فإن علاقة هذه المرآيا بالأصل تظل ثابتة . وسنعود إلى فكرة التغير هذه تفصيلاً في الفصل الثالث ، أما في هذا الفصل فمن المهم أن نتوقف عند مبدأ العلية الذي ينطوى عليه التشبيه ، من حيث تمثيله للعلاقة بين الأدب والمجتمع .

إن علاقة الانعكاس التي تربط بين الأدب والمجتمع ترجع إلى حقيقة مؤداها : « أن الأديب . مهما يكن أمره . كائن اجتماعي لا يستطيع أن ينفرد ولا أن يستقل بحياته الأدبية . ولا يستقيم له أمر إلا إذا اشتدت الصلة بينه وبين الناس . فكان صدى لحياتهم ، وكانوا صدى لإنتاجه . وكان مرآة لما يذيع فيهم من رأى وخاطر . وما يغذوهم من هذه الآثار الأدبية على اختلاف ألوانها » (٤٦) .

ولاشك أن هذه الحقيقة تنطوي على مفارقة لافتة : إن إنتاج الأديب - من ناحية - صدى لحياة الناس فهو مرآة لهم . ولكن هؤلاء الناس يتحولون - من ناحية ثانية - ليصبحوا صدى لإنتاج الأديب عندما يتلقونه . فهم مرآة له . ومعنى هذا أن مبدأ العلية الذى يحكم علاقة الأدب بالمجتمع مبدأ متحول . ينقلب فيه المعلول ليصبح علة بنفس الدرجة التى تنقلب بها العلة لتصبح معلولا . ولذلك يبدو الأديب صدى لحياة الناس ، ويبدو الناس صدى لإنتاجه . وتشبيه الصدى - فى هذا السياق - يقودنا إلى مجال صوتى ، قد يختلف عن المجال البصرى للمرأة ، ولكن كلا المجالين يلتقيان جذريا فى علاقة العلة بالمعلول ، تلك التى تحكم الصلة بين الصوت والصدى ، مثلما تحكم الصلة بين الموضوع وصورته فى المرآة . لنقل إن المجتمع هو الأصل الصوتى لما ينتج من صدى عند الأديب . ولكن سرعان ما يعود الأديب فيتحول إلى أصل صوتى لما يحدث من صدى فى المجتمع . وإذا كان المجتمع ، فى الحالة الأولى ، علة للصدى الناتج عند الأديب . فإن هذا المجتمع ينقلب فيصبح معلولاً فى الحالة الثانية .

هذا الوضع المتميز للعلاقة بين الطرفين يقودنا إلى طبيعة العلاقة نفسها ، وماتقوم عليه من مفارقة لافتة ذات دلالة . ذلك لأننا إزاء علاقة تقوم على التبادل ، أشبه فى وضعها بوضع المرايا المتقابلة ، حيث تنعكس صور الأولى فى الثانية ، مثلما تنعكس صور الثانية فى الأولى . لكن الانعكاس لا يتوقف عند مجرد التبادل المكافئ ، وإنما يمتد لينطوى على مايلزمه من تبادل التأثير والتأثير . هذا الانعكاس المزدوج فى تبادله ، يكشف عن الطبيعة الاجتماعية للعملية الأدبية من حيث مصدرها ، ومن حيث آثارها التى تحدثها فى المجتمع ، وبقدر ما تؤكد هذه الطبيعة أن الإنتاج الأدبى لا يمكن أن يحدث إلا بعد تأثر بالمجتمع فإنها تؤكد أن هذا الإنتاج لا يمكن أن يتحقق إلا بعد تأثير فى المجتمع .

ومن الممكن اختزال هذا الوضع المتبادل فى فكرتين متوازيتين : أولاهما أن المجتمع يصنع الأديب الذى يصنع ، بدوره ، العمل الأدبى . وثانيتهما أن الأديب يصنع العمل الأدبى الذى يساهم ، بدوره ، فى صنع المجتمع . ومحصلة الفكرتين هى هذه الصيغة التى تتضمن أن الأديب مصنوع وصانع ، وعلة ومعلول . ولكن العلاقة بين الفكرتين ، فى هذا الوضع ، علاقة تجاور وليست علاقة تركيب . وعلاقة التجاور تقوم على تعاقب فى الزمان ، فالمجتمع يصنع - أولاً - الأديب ؛ على أساس من هذه الحتمية التى تلغى الفاعلية الإنسانية .

غير مرة . ثم يعود الأديب فيساهم - ثانياً - في صنع المجتمع . مما يؤكد الفاعلية الإنسانية . ويلغى الجبر الآلى في التاريخ . وإذا كان التجاور يكشف عن التوفيق . فإن التعاقب يكشف عن التناقض . فيكشف التناقض - بدوره - عن خلل في الصيغة . ما لم تعتمد منطقاً مخالفاً . يرفع التناقض بين الفكرتين . بعملية جدلية تحتويهما معاً في تركيب جديد .

ويمثل إشكال الصيغة التوفيقية في هذا الوضع المتجاور المتعاقب الذى لايفارقه . والحق أننا - على عكس ما طرحه صيغة طه حسين - لسنا إزاء حالتين متعاقبتين في الزمان . بحيث يؤثر المجتمع . في الأولى . تأثيراً يلغى فاعلية الفرد الأديب . ثم يؤثر الفرد الأديب - في الثانية - تأثيراً يتضاءل أمامه المجتمع ؛ وإنما نحن إزاء وضع واحد . تقوم العلاقة بين طرفيه على جدل متزامن ، إن صح التعبير ، وليس على مجاورة متعاقبة ؛ ذلك لأن المجتمع يعبر عن نفسه في الأفراد وبالأفراد ، والأفراد يختارون أنفسهم في مجتمعهم وعن طريقه في آن . أى أننا إزاء علاقة بين طرفين حقاً ، ولكنها علاقة لا تنسم بالتعاقب ، أو التجاور ، وإلا انطلوت على تناقض لا يحل ، وإنما علاقة تنسم بالآنية ، وتقوم على جدل بين الطرفين (المجتمع - الأديب) بحيث يوجد الطرفان معاً في نفس الوقت ، ويتحولان معاً خلال الجدل ، ولكن وجودهما وتحولهما لا يمكن إدراكه بفكر يحزئ الظاهرة الأدبية ، حين يوفق بين تفسيراتها المتعددة ، بل بفكر يفتش عن الكلية التركيبية لهذه الظاهرة ، ويفسرهما بمفهوم مبدؤه أن الكل ، مهما كان ، يختلف في طبيعته عن مجموع أجزائه ، وأن الجزء لا يكتسب أبعاده إلا داخل الكل . ولكن الإشكال الذى تطرحه صيغة طه حسين يمكن أن يُفصّل بطريقة أخرى جزئية ، وذلك عن طريق التعاقب الذى يلغى بعض العناصر السابقة في التجاور ليؤكد عناصر لاحقة ، لا تمثل عائقاً في صياغة الفكر التوفيقى . إن الفكر ، هنا ، يبدأ بالفكرة الأولى ، وهى أن الفرد نتاج لحنية اجتماعية ، يصبح فيها الأدب انعكاساً ، أى مرآة ساكنة للمجتمع ؛ ثم يترك الفكر هذه الفكرة ، لينتقل إلى الثانية ، وهى نقيضها ، فيؤكد - بالتعاقب لا الجدل - أثر الفرد في المجتمع ، ويثبت طبيعة أدبه كمرآة متحركة ، يصبح المجتمع ذاته صدى لها . ولكى لا يمثل التناقض عقبة ، يتغافل الفكر عن الفكرة الأولى ، بل يحذفها ، وهو يمشى إلى الثانية ، لا من حيث جدلها مع الأولى ، بل من حيث مجاورتها ، التى لا تمثل عقبة أمام التعاقب . وعندئذ يبدو وضع العلاقة المتبادلة بين المجتمع والأدب وضعاً تجميعياً ، للجزء فيه علاقة مستقلة عن الأجزاء . ولا بأس لو أكد طه حسين مع الفكرة الثانية ما بعد مناقضاً مع ما أكدته في الفكرة الأولى .

ومن اليسير - عندئذ - أن تُنسى الحتمية الاجتماعية ، عن تأثير المجتمع في الفرد ، ليحل محلها ، في حركة التعاقب ، دور الفرد الأديب في التأثير على المجتمع . ويزداد الأمر يسراً لو افترض طه حسين أن مطالعة المجتمع لصورته في المرأة التي تعكسه ، والتي هي من صنعه ، تؤثر فيه فتعيد صنعه ، فهي - أولاً - صدى له ، وهو - ثانياً - صدى لها ، وبذلك ينحل إشكال وضع العلاقة من حيث الظاهر . لكن التناقض الكامن في الوضع نفسه لم يحل .

٢ - الأدب والمجتمع :

إن الأديب ، فيما يقول طه حسين ، لا يصوّر نفسه وحدها ، وإنما يصور جماعة من معاصريه ، وهو من هذه الناحية مشارك في الحياة ، و«مرآة للعصر الذي يعيش فيه ؛ ذلك لأن تجارب الآخرين وأحداث حياتهم تمر من خلال أدبه ، فتخرج مُصَوَّرةً له ولهم في نفس الوقت . قد يكون هذا الأدب الذي ينتجه الأديب أكثر ذاتية في حالة الشاعر الغنائي ، الذي يعبر عن نفسه على نحو مباشر بطريقة أو بأخرى ، وقد يكون أكثر موضوعية في حالة القصص والكاتب المسرحي ، حيث يخفى كلاهما وراء أحداث وشخص الرواية والمسرحية ، ولكن هذه الذاتية وتلك الموضوعية لا تمثل كلتاهما سوى فوارق كمية لا تلغى الجذر الكيفي الذي يصل بين الأديب والمجتمع .

ومهما تحدثنا عن الذاتية في الشعر والموضوعية في المسرح والرواية فإن كل أنواع الأدب تشترك في تصوير الحياة الاجتماعية وتمثيلها . بل إن شخصية الشاعر الغنائي كثيراً ما تختفي أمام شخصية قومه . أكان شعر الأخطل ، مثلاً ، «مرآة لحياته الفردية أم ... مرآة بني تغلب ؟» «إن الكثرة الغالبة من شعره تتخطى جانبه الفردي إلى هذا الجانب الاجتماعي الذي يتصل بقومه وعلائقهم»^(٤٧) . وما يقال عن الأخطل يقال عن كثير غيره ، فالأصل العام ، عند طه حسين ، هو أن الأديب كائن اجتماعي لا يستقيم أمره إلا إذا اشتدت الصلة بينه وبين الناس . «وإذن فلا يكون الأدب أدباً حتى يصور حياة الناس ، وليس في الأرض أدب إلا وهو يصور حياة أصحابه»^(٤٨) . وإذا جاز أن يوجد الفرد الذي يفكر لنفسه ، ويستكشف لنفسه ، حقائق الأشياء ، فليس من الجائز أن يوجد الفرد الذي يصور خواطره وآراءه ، وهو لا يريد بهذا التصوير إلا نفسه . إن الأديب ، باختصار ، لا يعيش إلا بالآخرين ، ولا ينتج إلا للآخرين ، ولذلك فأدبه منهم وإليهم ، فهو صدى لهم وهم صدى له .

ومن المحقق ، فيما يقول طه حسين ، أن بعض الأدباء يجذعون أنفسهم ، فيعتقدون أنهم لا يكتبون لأحد غير أنفسهم ، وأنهم لم يريدوا أن يذيعوا ما كتبوا ، ولكن أكثر الأدباء ، بل الجميع في الحق ، ينتجون للناس قبل أن ينتجوا لأنفسهم ، أو على الأقل ينتجون لأنفسهم وللناس ، فالإنتاج الأدبي مشاركة متصلة بين كاتب وقارئ . ولولا هذه الحقيقة ما أمكن لكاتب أن يحدث أى صدى في معاصريه .

إن تأثير المعاصرين به مرتبط بما يرونه في إنتاجه من صور حياتهم بحيوانها المتعددة . وكلما زادت رؤيتهم لأنفسهم وحياتهم في إنتاجه زاد إقبالهم عليه وتأثرهم به ، بل إن قوة الأدب أو ضعفه مرتبطة ، عند طه حسين ، بهذه الصلة بين الأديب والمجتمع ، يقوى الأدب إذا ألح على تصوير المجتمع « وكان مرآة لحياة الشعب حقاً » ، ويضعف الأدب حين يكف عن هذا التصوير ، فيصبح « مرآة فاترة راكدة » . ولذلك « كان أدبنا العربي حياً قوياً حين تضامن مع الحياة الواقعة ، وكان فاتراً متهاكاً حين اضطرت الظروف إلى الاعتزال »^(٤٩) .

هذا المنحى من التفكير يفضى ، لاشك ، إلى طرح مجموعة من الأسئلة عن الوظيفة الاجتماعية للأدب ، ومن ثم عن أهميته في حياة المجتمع . لنقل إن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة متبادلة ، تتبادل فيها العلة والمعلول المكان والتأثير . ولكن يبقى السؤال عن مدى ما يفيد المجتمع من رؤية صورته في مرآة ولماذا يرتبط الناس - ابتداءً - بالأدب الذى يصورهم ، هل لأنه يصورهم فحسب ؟ أم لأنه « لسانهم الصادق ومرآتهم الصافية »^(٥٠) ؟ وما معنى اللسان الصادق والمرآة الصافية ؟ أيعنى كلاهما بنى الأديب وجهة نظر مجموعة من الناس . أم يعنى مجرد تصويره لهم تصويراً واضحاً صافياً ، لا يضيف شيئاً إلى ما هم عليه ، ولا يشوه مظهرهم بما هم فيه ؟ وإذا كان إنتاج الأديب صدى لما يذيع في الناس من رأى أو خاطر . ألا يعنى هذا تبعية منه لهم ، ومن ثم عدم القدرة على التأثير في حياتهم ؟ وإذا كان الأمر كذلك . وقلنا - مع طه حسين - إن الأدب يقوى عندما يصبح مرآة لحياة الجماعة حقاً ، وعندما تشعر الجماعة بأن هذه المرآة تعكس حياتها في صفاء وجلال ، ألا يعنى هذا أننا إزاء لون من عشق الذات عند الجماعة يدفعها إلى الإعجاب بصورتها التى تطالعها في المرآة . كما يطالع نرجس صورته المنعكسة على صفحة الماء ؟ أم أننا - فى النهاية - إزاء لون من المعرفة بالذات . تكتسبها الجماعة عندما تطالع صورتها الصافية الصادقة فى مرآة الأدب ؟ وهل يمكن أن تكون

هذه المعرفة - أخيراً - ذات طبيعة أخلاقية تتصل بتوجيه السلوك الجماعي ، صوب مجموعة من القيم الأخلاقية تنطوي عليها القيمة المضافة لصورة المرأة ؟ إن كتابات طه حسين تؤكد - في جانب منها - أن المجتمع الذي يعجب إعجاباً نرجسياً بصورته في مرآة الأدب مجتمع منغلق على نفسه ، راض بما هو عليه ، لم يصل إلى مرحلة التأمل التي ترادف الوعي المحدد بالذات . ولن يجد هذا المجتمع صورته التي يعجب بها - على هذا النحو - إلا إذا كان الأديب مجرد ترجمان سلبي يذعن للمجتمع في كل ما يصور ، فيصبح مجرد صدى له . وتنطوي مرآة هذا الكاتب «الترجمان - الصدى» على مدلولين متداخلين - في هذا السياق - يتصل أولهما بالجمود ، فلا تقدم مرآته سوى صور هامدة ، لا تكشف عن تأثر ، تفقد كل القدرة على التأثير . ويتصل ثانيهما بالتسطح الذي يربط بخلو صور المرأة من القيمة المضافة ، فلا تنطوي على مغزى أخلاقي أو خبرة معرفية .

وعند هذا المستوى يميز طه حسين بين نوعين من الأدباء . الأديب الصدى الذي يذعن للمجتمع ، فيكون ترجماناً سلبياً ، أو يتجاوز ذلك إلى تملق المجتمع ، وتصوير ما ترضى عنه الجماعة ، ويروقها . ويلبي مطالبها الزائلة . وإذا أعجب المجتمع بمثل هذا الأديب فإنما يعجب المجتمع بنفسه ، « يعجب بصورته التي يراها في المرآة »^(٥١) . وعندئذ يغدو الأدب وسيلة مراوغة تخدع المجتمع عن نفسه . فلا تمكنه من إدراك حقيقته ، بل تغرقه في لون من النرجسية ، أو عشق الذات ، لا يصحبه أى تعرف على الذات . أو أى تحول موجب في سلوكها . فيتحول الأدب إلى وسيلة لتزييف الوعي .

وعلى النقيض من ذلك ، الأديب المؤثر الذي لا يقبل أعراف المجتمع . بل يتمرد عليها ، عندما يصور المجتمع . أو بعض جوانبه . كما يراها . بكل مثاليها ونواقصها . ليدفع المجتمع إلى الوعي بها والتحول عنها . وقد يعكس هذا الأديب صوراً يضيق بها المجتمع أكثر مما يعجب . وقد تسبب هذه الصورة للمجتمع صدمة حادة . لأنها تلفته إلى مالم يكن يلتفت إليه . وقد ينكر المجتمع أمثال هذه الصور . وقد يقسو المجتمع على الأديب بسبب هذه الصور . ولكن المجتمع يتوقف عندها - على كل حال - وقفات قد تقصر أو تطول ، لكنها تنطوي على استجابات متباينة . تتحول إلى أثر إيجابي . لأنها بداية اكتشاف وتعريف ، ومساهمة مؤثرة في نفي الوعي الزائف . ويقترن الاكتشاف والتعرف - في هذا السياق - بالجانب الإيجابي لصور المرأة . حيث تنطوي هذه الصور على بعد معرفي مؤثر ، يضيف إلى

وعى الجماعة بذاتها . بل يسهم في تشكيل هذا الوعي . فيصبح التعرف المصاحب لتأمل صور المرأة مقدمة للفعل الخلاق . وباعثا على التغيير نحو الأفضل .

ومعنى ذلك أننا نواجه نوعين من المرايا يرتبطان بنوعين من الكتاب ونوعين من الأدب امرأة تُزيّف وعى الجماعة بذاتها . وامرأة تجدد وعى الجماعة بهذه الدات . والثانية القائمة بين هذين النوعين أقرب إلى الثنائية التى وصفها عبد الرحمن شكرى بقوله :

وبعض المرائى خادعٌ غير ناصحٍ يواجه وجهاً منك بالحسن والبشر
ولكن منها صادقاً غير كاذبٍ يُريك الذى قد بت تخفيه فى الصدر^(٥٢)

أما المرأة الأولى فتقرن . عند طه حسين . بالجمود والتسطح . كما تقرن بالتعتم والكدر ، والمخادعة وعدم الدقة والكذب . وتقرن أخيراً بالفردية المفرقة أو الأثرة . أما المرأة الثانية فتقرن بالصفاء والصقل والوضوح . كما تقرن بالدقة والصدق . والأمانة والنصح . وترتبط أخيراً بنكران الذات والإيثار . والتعارض بين هاتين المراتين تعارض معرو وأخلاقى . ذلك لأن المرأة الأولى قرينة المعرفة الكاذبة . لأنها لا تمثل ما هو واقع . ولا تطابق ما هو قائم ، ولا تصور - من تم - العناصر المتأصلة فى الموقف . فتقرن بالكذب لعدم اتصافها بالأمانة فى النقل ، وتقرن بالتشويه ، لأنها تعنى على الحقيقة ، فلا تقدمها كما هى . مهما كانت الحقيقة مؤلمة أو موجهة . إن صورها - بعبارة أخرى - تقدم ما يزيّف وعى الجماعة . ولكن أثرها السلبي لا يتوقف عند ذلك فحسب ، بل يمتد ليحدث آثاراً ضارة فى سلوك الجماعة . ومن البديهي أن تنتج المعرفة الزائفة وعياً زائفاً ، يولد استجابات سلوكية منحرفة . أو مشوهة . أما المرأة الثانية فإنها تعكس ، بسبب ما تتصف به من أمانة ودقة وصفاء . صوراً صادقة بالمداول المعرفى والأخلاقى . ولا تنطوى هذه الصور على تشويه للواقع . بل على تصوير أمين له . فتكسب القدرة على التمثيل الذى يغدو مثلاً يُضرب على المستوى الأخلاقى . والتمثيل الذى يغدو مثلاً صادقاً على المستوى المعرفى . ولأنها لا تشوه الواقع فإنها تركز الأنظار عليه فتدفع إلى اكتشاف ما فيه من سلب وإيجاب ، لتطور الموجب وتنقى السالب . ولأنها تتسم بالأمانة فإنها تعدى من يتلقاها ، فتنتقل الصفة منها إليه ، لتؤسس - ضمناً - استجابات سلوكية موجبة :

والتعارض بين هاتين المراتين أشبه بالتعارض التقليدى بين الجسد والروح . وبين العمل والهوى . وكما يؤدي تجاهب الجسد مع الهوى إلى معرفة كاذبة وأخلاق منحرفة . تؤدي المرأة

الأولى إلى نفس النتيجة . وكما يؤدي تجاوب العقل مع الروح إلى معرفة صادقة وسلوك متزن تؤدي المرأة الثانية إلى الوعي المجدد والأخلاق السليمة . وتكتسب هذه المرأة الثانية صفات التجاوب الموجب بين العقل والروح فتتحول - في بعد من أبعادها الدلالية - لتصبح بمثابة الضمير الذى يزع النفس عن الهوى ، ويرد المجتمع إلى الحق . فيكشف ماينطوى عليه أفرادها . وما تقوم عليه علاقاته .

وليس من المصادفة أن يرتبط أحد المجالات الدلالية للمرأة - في كتابات طه حسين - بالضمير ، حيث تتوقف الذات أمام صورتها ، مراجعة لها . ومنقبة عما فيها من عيب أو قصور . في فعل من أفعال المواجهة ، تقوم به الذات في لحظة توحد . لا يطاوها مؤثر خارجي يزيّف اللحظة . أو يحولها إلى لحظة إعجاب زائف . وعندئذ تصبح « المرأة » قرينة تلك اللحظة المعرفية التى تجتلى فيها الذات حقيقتها ، وأيا كانت هذه الحقيقة . فإنها لا بد أن تثمر وعياً يضاف إلى ما سبق من وعى الذات بنفسها . وتولد استجابات تمثل تحولاً أخلاقياً في المنحى السلوكي لهذه الذات .

ومن هذا المنظور تبرز بعض العناصر التراثية المرتبطة بهذا المجال الدلالي للمرأة . فقد قال بعض الحكماء : « ينبغي للعبد أن ينظر كل يوم في المرأة . فإن رأى صورته حسنة لم يشنها بقييح فعله . وإن رآها قبيحة لم يجمع بين قبح الصورة والفعال »^(٥٣) . إن هذا العنصر التراثي يقودنا ، فيما يقود ، إلى عنصر تراثي آخر يرتبط ببعض الوظائف الدلالية للمرأة عند الصوفية . حيث ترتبط المرأة بالقلب والروح ، ارتباطها بكشف الغطاء عن النفس . وتلقى المعرفة الحدية عن اللوح المحفوظ ، في وضع من أوضاع التقابل بين القلب (= المرأة) واللوحة المحفوظ (= المرأة) . فإذا قَابَلَتْ - فيما يقول الغزالي - مرآة بمرآة أخرى حلت صور ما في إحداها في الأخرى « وكذلك تظهر صور ما في اللوح المحفوظ إلى القلب إذا كان فارغاً من شهوات الدنيا »^(٥٤) . وما يرتبط بين هذين العنصرين التراثيين معاً ، هو هذا المجال الدلالي الذى يربط المرأة بعملية واحدة . هي المعرفة العقلية التى تنبع ، في قول الغزالي المتصوف . من تجلّي عالم اللوح المحفوظ في القلب ، أو انعكاسه على النفس . في لون من الكشف يفسر بعض الآية الكريمة « فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد »^(٥٥) .

ومن الممكن أن يتجاوب هذان العنصران التراثيان مع عناصر أخرى من الأدب العربي . ذلك لأن عملية تعرف العبد على قبح فعالة أو حسنها في مرآة ذاته . وما ينتج عن

هذه العملية من آثار . يذكر كلاهما - بأكثر من وجه - بصورة دوريان جرى في قصة أوسكار وايلد . حيث تتحول صورة البطل المرسومة في اللوحة . وتزداد قبلاً كلما ازدادت آثامه . «وقد أراد أوسكار وايلد . فيما أظن ، أن يصوّر تأثير الندم على ما يقترب من الآثام في بعض الضمائر والنفوس . فلم تكن هذه الصورة إلا امرأة لضمير دوريان جرى . رأى فيها ما كان يملأ ضميره من السيئات المنكرة والجرائم البشعة»^(٥٦) .

هذا التفسير لقصة أوسكار وايلد هو تفسير طه حسين نفسه . وينص كلماته . وإن دل على شيء فإما يدل على تجاوب عناصر تراثية مع عناصر من ثقافة غربية . ليتشكل من تفاعل سياقاتها سياق جديد . يحدد هذا البعد الدلالي المرتبط بقدرة المرأة على الكشف . وملازماتها - في بعض مجالاتها الدلالية - لحركة الوعي التي تنفصل فيها الذات المدركة عن نفسها . في تأمل تصبح معه الذات ذاتاً وموضوعاً في آن . وكأن قسماً من الذات يتأمل في مرآته القسم الآخر . فينتج عن هذا التأمل تعرفٌ على كلا القسمين على السواء . بل يأتي التعرف مثقلاً بصدمة الوعي المجدد الذي يحدث تحولات حادة في المنحى السلوكي لأفعال الذات .

هذا البعد الدلالي للمرأة يلحظه المتمعن في الأعمال القصصية لطه حسين واصبحا وضوحه في كتاباته النقدية . إن المرأة التي يتوقف أمامها بطل «أديب» (١٩٣٥) تشبه المرأة التي يتوقف أمامها بطل «ضمير حائر» - نشرت أولاً في «جنة الحيوان» (١٩٥٠) - ثم في «بين بين» . (١٩٥٢) - كلتاهما «مرآة الضمير» التي تتكشف على صفحاتها النفس . حيث يتكشف الغطاء عن الذات فيصبح بصرها بنفسها حاداً فأذا . بل تدرك نفسها - كموضوع - في لحظة وعي قاسية . تغير من المنحى السلوكي تغييراً جذرياً . يقول البطل للراوى في «أديب» .

- «أعلم أن لدى من الوقت ما يكل للظفر في المرأة لأرى هذه النفس التي أحب وأكره أن أراها» .^(٥٧)
- «ومع ذلك فإني لأنظر الآن في المرأة أمامي فأستكشف ما في وجهي وخلق من الدمامة والقيح» .^(٥٨)
- «نظرت إلى المرأة فرأيت . ثم استحييت . ثم بكيت» .^(٥٩)
- أنظر في المرأة فأرى نفسى منكورة بشعة وأعجل منها حين أنظر إليها» .^(٦٠)

إن المرأة ، في مثل هذه النصوص ، تمثل الضمير . ومن ثم فهي تمثل اللحظة الوعى الحادة التى تجتلى فيها ذات البطل - «أديب» - حقيقتها المؤلمة . بكل ما فيها من قبح ودمامة . قد لا تثمر هذه اللحظة الحادة تحولاً موجياً فى المنحى السلوكى لأديب . بل لعلها تقوده إلى مزيد من اليأس ينتهى به إلى الانتحار العقى . ولكنها ، على الأقل ، كشفت له الغطاء عن حقيقة نفسه ، وجعلته يعى ماهو عليه ، رغم ما تنطوى عليه حركة هذا الوعى من مفارقة حادة وألم مبرح ، ودمار ذاتى . يذكر ، من بعض الوجوه فحسب . بدمار بعض أبطال سارتر المحاصرين بين المرأة والسكين ، فيما يقول بعض النقاد .^(٦١)

ومانجده فى «أديب» نجده فى «ضمير حائر» حيث يبدو الضمير واضحاً من العنوان . وحيث تنكشف القصة عن مواجهة أخرى بين ذات البطل وحقيقتها أمام المرأة . لينكشف الغطاء عنهما ، فيبصر البطل حقيقته ، ونسمع :

- «من الحق عليه أن يسأل هذه المرأة التى تعود أن يسأها دائماً . والننى تعودت أن تصدق دائماً» .^(٦٢)
- «للم تكذ عنه تبلغ المرأة حتى ارتدت عنها مذعورة . ثم عادت إليها مشفقة . وارتدت عنها وقد نقلت إلى قلبه ذعراً يبلغ الملع .»^(٦٣)
- «لم يرف المرأة وجهه . وإنما رأى ألقح وجهه يمكن أن يكون الله قد خلقه . وأبشع منظر يمكن أن يمتحن الله به الناس أو القردة» .^(٦٤)
- «وقد ألقى نظره إلى المرأة فارتدت عنه مذعورة . ثم عادت إلى المرأة مشفقة . ثم ارتدت وقد حملت إلى قلبه جزعاً وهلعاً . وإذا هو يجاهد ليحبس صبيحة قد تمت أن تخرج من حلقه فتملاً الغرفة من حوله» .^(٦٥)
- «فأصبح يتحدث إلى امرأته وإلى خاصته بأن هذا الوجه القبيح الذى كان يراه فى المرأة لم يكن وجهه . فوجهه مازال جميلاً والعا . وإنما هو امرأة ضميره . لأن ضميره بشع دميم» .^(٦٦)

والإشارة فى سياق «ضمير حائر» إلى صورة دوريان جراى لأوسكار وايلد إشارة واضحة مباشرة ، ولكن الأوضح أن طه حسين يستبدل بالصورة فى اللوحة المرسومة الصورة فى المرأة ، فيكرر - فى «ضمير حائر» - نفس البعد الدلائلى الذى سبق أن ألح عليه فى «أديب» . وبين العمليين فارق زمنى يصل إلى أكثر من خمسة عشر عاماً . ولكنه ، وهذا هو المهم ، يجعل راوى القصة - فى «ضمير حائر» - يخبر البطل بقصة دوريان جراى . فيمكنه

من أن يعرف سر بشاعة صورته في المرأة فيدرك أنها ليست سوى بشاعة ضميره

إن للصلة بين «مرآة الضمير» - على هذا النحو - و«مرآة الأدب» صلة وثيقة ، فكلتا هاتين تقع في مجال دلالي واحد ، يتصل بحركة الوعي المفاجئة ، التي تتم تحت سطوة مواجهة حادة ، تتكشف فيها الحقيقة على نحو مباغت . ولعل هذا هو السبب الذي جعل طه حسين يلتصق قصته «ضمير حائر» بهذه الفقرة اللاحقة التي يقول فيها الراوى :

«لبنى لم أكتشف لصاحبي عن نفسه الغطاء . أستغفر الله . ماذا أقول . ؟ وهل يزيد الكتاب على أن يكشفوا للناس عن نفوسهم الغطاء ؟» .^(١٧)

وهي فقرة تمثل التجاوب الأخير لعناصر متعددة في مجال دلالي واحد . ولعل الإشارة النهائية ، في الفقرة ، إلى دور الكتاب في كشف الغطاء عن النفس تذكرنا ، مرة أخيرة ، بالعناصر التراثية التي تتحول ، هنا ، وبخاصة بعض الدلالات المضمنة للآية «فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد» لترتبط بدور مرآة الأدب في الكشف عن الحقائق أمام أعين أفراد المجتمع .

ولذلك فإن النقلة بين «مرآة الضمير» في الأعمال القصصية لطه حسين و«مرآة الأدب» في كتاباته النقدية نقلة أشبه بالنقلة من أحد وجهي العملة إلى وجهها الآخر . إنها النقلة من الفردى إلى الجماعى حيث يتحول الأديب الفرد إلى ضمير للمجتمع ، فيقدم له صوراً مباغتة ، يمتلئ فيها المجتمع حقيقته ، فيتعرف على مايسوء أو يروقه ، وفي كلا الحالين يتعرف على جوانب من ذاته لم يكن يعرفها ، أو لم يكن يتوقف عندها .

وعندئذ يمتزج الجانب المعرفى الذى تنطوى عليه القيمة المضافة لصور المرأة بالجانب الأخلاقى ، وعلى نحو يتجاوب فيه كلاهما تجاوباً يبرر الدافع الأساسى وراء كتاب طه حسين «جنة الشوك» ؛ ذلك لأن الكتاب يتحول إلى أهاج اجتماعية ، تهدف إلى مواجهة الآخرين ، أعنى مواجهة أشبه بمواجهة الضمير ، حيث يواجه الكاتب الجماعة بما ليس منه بد ، ليتمكن من التعرف على حقيقتها ، رغم ما فى الحقيقة من إيلاام . وهكذا تتحول كل أهاجى الكتاب إلى مرايا أشبه بمرآة «أديب» وبطل «ضمير حائر» ، ولكنها مرايا يقدمها كاتب يتحدث الجماعة بالكشف عن حقيقتها ، وبدل أن يواجه الفرد ذاته أمام المرأة يواجه المجتمع كله نفسه أمام المرايا .

ولذلك يقول الطالب الفتي - في «جنة الشوك» - لأستاذه الشيخ : «لقد سمعت منك ولكنني لم أفهم عنك ، وإنك لتحدثني بالألغاز منذ حين ، فإذا تعنى وإلام تريد؟» فيقول الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي :

«...ماعليك أن تفهم شيئاً وتعيب عنك أشياء ! إنما هي مرايا تنصب للناس .
فلينظر فيها من يشاء وليعرض عنها من يشاء . وربما كان الإعراض عنها خير من النظر فيها . فقد ينظر فيها من يجب الاستطلاع مثلك فيسوء ما يرى لأنه يرى نفسه .» (٦٨)

إن مرآة الأدب ، في هذا المجال الدلالي ، ضمير المجتمع الناصح الصادق ، ذلك الضمير الذي يكشف عن المجتمع الغطاء ، دون خداع أو زيف ، في لحظة مواجهة تثمر الوعي الذي هو مقدمة للتحويل ، رغم ما قد يسببه الوعي من ألم . وعلينا أن نتذكر - في هذا السياق - «مرآة الغريبة» تلك التي ترتبط بالكاتب المبتكر المؤثر ، الذي يعجب الجمهور به لأنه غريب فد ظهر قوياً أقوى من الجمهور . (٦٩) إن مصر - فيما يقول طه حسين - في أمس الحاجة إلى هذا الكاتب وإلى مرآته ، لأنها يرتبطان بالنصح والأمانة ، ولا ينطقان إلا حقاً ، فلا يخفيان شيئاً مما يقع ، على عكس المرايا الخادعة التي تخادع مصر عن نفسها . «مصر غريبة في هذا العالم المعاصر ترى نفسها في مرايا ... ليست صادقة ولا ناصحة ، فهي تعيش في نور هو أشبه شيء بالظلمة ، لا تكاد تعرف من أمر نفسها شيئاً» (٧٠) وعندما تنفي مصر هذه المرايا الزائفة ، المعتمة ، تفتح السبيل أمام مرآة الضمير الناصحة ، لتجتلي حقيقتها ، فترى صورتها كأدق ماتكون ، وتحدثها هذه المرأة عن أمرها كله بالحق الذي لا شك فيه :

«وما أضلّ الشعب الذي ليست له هذه المرأة ... لا شيء إلا لأن أديبائه قد قنعوا
من العيش بأنهم يعيشون» . (٧١)

ولا يمكن أن يكون الأدب - المرأة - في هذا المجال الدلالي شيئاً سالباً ، من حيث أثره في حياة المجتمع . إن له وظيفته المعرفية والأخلاقية التي تنطوي عليها القيمة المضافة لصوره . وبقدر ما يدفع الجانب المعرفي إلى مزيد من الوعي المجدد ، فإن هذا الوعي يتجلى في آثار أخلاقية ، تنعكس في سلوك المجتمع كله ، عندما تتمثل الطليعة القارئة صور الأدب - المرأة ، وتصدر عنها في سلوكها . وهكذا تتحدد أهمية الأدب وتتجلى الأبعاد الإيجابية لمهمته الاجتماعية ، فيصبح «مرآة صافية صقيلة رائعة لحياة الشعب ، يرى فيها الشعب نفسه فيحب

منها ما يجب ويغض منها ما يغض ، ويدفعه حبه إلى الخامس الكمال ، ويدفعه بغضه إلى الخامس الإصلاحي » (٧٢) .

٣ - الالتزام والحرية :

إن الكمال والإصلاح اللذين يهدف الأدب إلى تحقيقهما في المجتمع ، يعنى كلاهما أن الأديب مسؤول عما يكتبه لكن مسؤوليته هذه يحددها ضميره الذى هو ضمير المجتمع الكاشف والموجه . ونحن نعود ، هنا ، لنواجه الثنائية بين المجتمع والأديب من زاوية المسؤولية الأدبية أو الالتزام . ومن الواضح أن هذه المسؤولية تأخذ شكل ثنائية أخرى . هناك - من ناحية - مسؤولية الأديب إزاء ضميره الذى يتحكم فى أدبه . وهناك - من ناحية ثانية - مسؤولية الأديب إزاء المجتمع الذى يتوجه إليه . ويدنو التعارض واضحا بين الناحيتين حين نقدر - مع طه حسين - التعارض القائم بين الخصائص الذاتية للأديب وطبيعة المجتمع ، كما يفهمها طه حسين ، بوصفها كيانا جمعيا يفقد الفرد فيه أكثر ما يميز فرديته . وإذا كانت خصائص الأديب تقترب بالسعى إلى الكمال ، وعدم الرضا عما هو كائن ، والقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء ، والحدس فى التقاط المعنى والدلالة ، والتنبؤ بما سيقرب عليه سلوك المجتمع من نتائج فتجعل منه - هذه الخصائص - ضميرا كاشفا لحقيقة المجتمع وموجها لحركته ، فإن خصائص الجماعة فى المجتمع تقترب بلون من التسطح ، والآلية ، والخضوع إلى الأهواء التى تتعارض مع العقل .

ولاشك أن هذا السياق الجديد للعلاقة بين الأديب والمجتمع يتناقض مع الحتمية الاجتماعية التى تحدثنا عنها فى أول الفصل . ولكن هذا التناقض نتيجة طبيعية للتجاوز المكافئ بين عناصر متضاربة فى الصيغة التوفيقية . ومادامت الصيغة التوفيقية لاتعالج طرفى العلاقة - المجتمع والأديب - معالجة تركيبية ، تلج على الوحدة الجدلية بينهما ، فإن هذه الصيغة لا بد أن تنتهى إلى عزل كل طرف عن غيره من ناحية ، وتدرس كل طرف فى تعاقب يتعارض مع طبيعته كعنصر فاعل فى كلية آتية من ناحية ثانية . ولذلك تدرس الصيغة الأدب من زاوية تمثيله للطرف الأول ، أى المجتمع ، فيصبح الأدب - كما رأينا - مرآة للمجتمع ، ويصبح الأديب سجيناً للجبر الاجتماعى الذى يلغى فاعليته ، ثم تعود الصيغة فتدرس الأدب من زاوية آثاره الاجتماعية .- وعندئذ يختفى الجبر الاجتماعى ، والحتمية الاجتماعية ، ويتضخم دور

الفرد الأديب في مواجهة المجتمع المثلقي ، ويقترن الأدب بمرآة الضمير التي تكشف الغطاء عن المجتمع ، ويقترن نشاط الأديب بلون من الحرية تفصله - كما سنرى - عن حركة المجتمع ، بل عن حركة التاريخ .

وعندما تنبني الصيغة على هذا النحو من المجاورة التي تقوم على التعاقب فإن التناقض يصبح نتيجة طبيعية يلزم عنها انقلاب الوضع بين طرفي العلاقة . وكأننا لسنا إزاء مرآة تعكس وضعاً واحداً من زاويتين مختلفتين ، بل إزاء مرأتين تعكسان موضوعين متباينين . وإذا كانت المرأة الأولى من هاتين المرأتين تعكس المجتمع فحسب ، لأن صورها مدينة في وجودها لموضوعاته ، ولأنها لا تتغير من هذه الموضوعات . فإن المرأة الثانية توجه وتقود ؛ لأنها تنقل خبرة وتخلّف صدمة ؛ ولأنها تضيئ على ماتقدمه معنى ودلالة . من خلال عملية تحسين وتقبيح سنناقشها فيما بعد .

ومادامنا في سياق هذه المرأة الثانية - مرآة الضمير - فإننا في سياق طرف قد أصبح فاعلاً بعد أن كان منفعلاً . ولكن تحول هذا الطرف من حال المفعولية إلى حالة الفاعلية . لايحفظ استمرار عنصر أساسي يجعل الطرف هو هو في الحالتين . بل ينطوي التحول على انقلاب جذري . ليكتسب الطرف - في حالته الثانية الجديدة - صفات ليست استمراراً لعنصر كامن في الحالة الأولى . بل يكتسب صفات مغايرة . نواجه معها مسؤولية الأديب عن التأثير في المجتمع . ولكن تأثير الأديب - في المجتمع - لا يتم بسهولة . إن المجتمع الذي صار معلولاً ، بعد أن كان علة . يتأني على الأديب المؤثر . فلا يستجيب له ، إلا بعد مغالبة أشبه بمغالبة الضمير للهوى .

قد يسعى المجتمع إلى الأديب . مثلاً يتوجه الذات إلى ضميرها لتجتلي مافيه ، ولكن المجتمع قد يطلب من الأديب أن يخادعه عن حقيقته . مثلاً تسعى الذات إلى مخادعة الضمير ، حين تريد الهرب من حقيقتها . وقد يتجاهل المجتمع الأديب وأعماله ، بل يفر من هذه الآثار ويسكتها رغم قيمتها ، مثلاً يفر الفرد العاصي من ضميره ويسكته ، فتموت هذه الأعمال ، ولكن إلى حين ، إذ تبعث من جديد في مجتمع آخر ، يعي قيمتها فينطلق مغزاه الخلق . وليس هذا بغريب عند طه حسين . فمن الأعمال الأدبية ما يحدث قبل أوانه « فلا يلتفت إليه أحد . ولا يحفل به أحد ، ثم يمضي الزمن وتتعاقب الأجيال ، ويحذل إلى الناس أن هذا الأثر

الأدي قد مات ، بعد أن عمّر وقتاً قصيراً أو قد ولد ميتاً . ولكن الزمن يمضى والأجيال تتعاقب . وإذا هذا الأثر الأدبي قد استرد حياته ، أو استقبل حياته ، بعد أن حان حينها وآد أوانها ، وإذا هو يملأ القلوب والضمائر والعقول ، ويوجّه أجيالا من الناس إلى كثير من الخير^(٧٣) . ولذلك كله تمثل العلاقة بين الأديب والمجتمع علاقة بين طرفين غير متجانسين ، فتقوم - في هذه السياق الجديد - على هذه الثنائية المتعارضة بين ما يريده كل طرف من الآخر .

إن العلاقة بين الطرفين - في هذا السياق - علاقة تقوم على الاتصال (الواهي) والانفصال (القوى) . والأديب - في هذا السياق - فرد من الآخرين في المجتمع ، يتأثر بما يتأثرون به ، ولكنه ليس فردا عاديا بين هؤلاء الآخرين ؛ إنه الفرد المتميز بقدراته العقلية وملكاته الوجدانية ، والفرد القادر على التقاط المعنى حين يعجز الآخرون ، والفرد القادر على تحديد السلوك وما يترتب عليه من نتائج ، والفرد الذي هو بمثابة الضمير لهؤلاء الآخرين . ومن الطبيعي أن يحتل هذا الفرد المتميز مكان القلب من «الصفوة» القائدة التي تقطن ذرى الهرم الاجتماعي ، أو ينبغي لها أن تقطن . ولهذا كله لابد أن يتميز الأديب عن الجماعة في المجتمع ، فينفصل عنها أكثر من اتصاله بها . ولماذا لانقول إن اتصاله بالجماعة اتصال الأعلى بالأدنى . وإن العملية التي يستمد بها الأديب عمله من الجماعة إنما هي عملية هبوط عن قمة (الأنا الأعلى) إلى سفح (الأنا الأدنى) ، لوجاز هذا التعبير . ذلك لأن الأديب ينزل إلى الآخرين . «بل يهبط إليهم ، فيشتق منهم مادته ... ثم يعود إلى نفسه فيخلو إليها ، ويستخرج نتيجة هذا كله راقية صفوا ، يعرضها على الناس في الصورة التي يحبها هو ، لافي الصورة التي يحبونها هم» .^(٧٤)

إن هبوط الأعلى (الأديب) إلى الأدنى (الجماعة) - في هذا السياق - هبوط مؤقت يقتصر على استخراج معطيات الكتابة والتقاط المادة الخام التي تصبح عملا أدبيا بعد تشكيلها ، فإذا تم هذا التشكيل عاد الأعلى إلى الأدنى ، لالكي يهبط الأديب إلى الجماعة . وإنما ليرفعها إلى مرقاه ، بغض النظر عن سخطها عليه . أو تبرمها به ؛ فالأدب لا يجب أن ينزل إلى أحد «وإنما الوظيفة الأولى . العمل الأول . المنصب الأساسي لكل أدب ولكل علم ولكل معرفة إنما هو أن يرفع الناس إليه لأن يهبط هو إلى الناس» .^(٧٥) وعندما تنعكس هذه العلاقة بين الأعلى والأدنى على الإنتاج الأدبي ، يجد الأدب نفسه في هذا الموطن الغريب :

« هو من الناس لأنه ذوب نفوسهم وعلاصة حياتهم . وليس هو من الناس لأنه روح الأديب الذى أنتجه . وصورة عقله وقلبه وعصارة طبعه وذوقه . فهو دان ناء . وهو قريب بعيد . وهو من أجل ذلك لا يحفل ولا ينبغي أن يحفل برضى الناس عنه أو سخطهم عليه » .^(٧٦)

إن الأديب - فى هذا السياق - لا يطلب بعد الدار عن الآخرين ليقربوا - فيما يقول الشاعر القديم - أو يحافهم ليعرفهم - فيما يقول الشاعر المعاصر - بل الأديب بعيد الدار أصلاً ، وفى حالة مجافاة لافته . إنه من المجتمع وليس منه ، فهو يرمى إلى ذرى « قادة الفكر » وإن تعاطف مع « المعذبين فى الأرض » . وعلاقته بالآخرين شبيهة بهذه العلاقة بين الضمير والهوى ، فهى علاقة الأعلى بالأدنى . ولكن ما الضمير ؟ إنه القوة العليا المرتبطة بالعقل والروح ، والمقابلة للقوة الأدنى المرتبطة بالهوى والمتصلة بالجسد والفرائز ، وهو الملكة التى تحدد موقف المرء إزاء سلوكه ، أو تتنبأ بما يترتب على هذا السلوك من نتائج ، ولقد قال جان جاك روسو إن الضمير صوت النفس ، والهوى صوت الجسد . ومن الواضح أن العلاقة بين الأديب الفرد والجماعة فى المجتمع - داخل هذا السياق - أشبه بالعلاقة بين الضمير والهوى . والأديب الضمير - فى هذه العلاقة - يحتل المرتبة الأعلى ، فهو القوة الكاشفة والضابطة ، لأنه مصدر المعرفة وموجه السلوك . وتحتل الجماعة - فى هذه العلاقة - المرتبة الأدنى ، فهى القوة الهوجاء ، التى يمكن أن تستجيب للهوى ، وتخضع للفرائز ، ما لم يكتبها الضمير ويوجهها .

ولذلك يصطدم الأديب بالجماعة - دائماً - لو كان أدبياً حقاً ، ويُكره « الجمهور » على ما يريد . هو لا ما يريد الجمهور . إنه عقل الجمهور ومعلمه ، وعطاؤه نوع « من الكرم والجلود والتزهر عن الأثره والبخل » . ولكن هذا النحو من العطاء لا يجعل الأديب مسؤولاً أمام هذا الجمهور ، بل مسؤولاً عنه ، إزاء ضميره أولاً ، فلا يعنى الأديب بسخط الجمهور أو الجماعة أو الشعب ، لأنه يعلم خيراً مما يعلمون ، أليس هو - وحده - الذى يعرف علة الداء ولديه الدواء ؟ ! ولا جناح عليه إن تألم الجمهور مما يكتب ، فالطبيب لا يعبر سماعاً إلى شكاوى مريضه من تناول الدواء ، والمضمير لا يتوقف عن كشف الحقيقة رغم ما فيها من ألم الذات :

« ومن الواضح أن الكاتب أو الشاعر الذى يكره الجمهور على ما يريد . وينتصب

إعجابه اغتصاباً ويرسم له طريقه العقلية والشعورية هو الكاتب أو الشاعر الخلق
بالبقاء حقاً . ومن الواضح أن هذا الكاتب أو الشاعر لا يتاح للناس إلا قليلاً و
أوقات متقطعة . فإن وجد فهو ثقيل على الجمهور بغضض إليه وربما لم يظفر بحظه
من الطاعة والرضا والإعجاب إلا بعد موته بزمان يقصر أو يطول . (٧٧)

الأديب - إذن - مسؤول عن الجماعة إزاء أدبه الذى هو ضمير المجتمع . وعلاقته
بالقراء علاقة الأعلى بالأدنى . عليه أن يقول وعليهم أن يقرأوا . ومن حقهم أن يعجبوا
أو يسخطوا ، ولكن ليس من حقهم - قط - أن يمنعوا أدبياً من القول ولماذا يمنعون قولاً
لا يراى به إلا صالحهم الذى يستأثر الأديب - دونهم - بمعرفته ؟ إن حياة الإنسان لا تستقيم إلا
إذا خضع الهوى لسلطان الضمير . وحياة المجتمع لا تستقيم إلا بخضوع الجماعة إلى الأدب
ضميرها ومرآتها . ولذلك يقول طه حسين : « الكاتب مسؤول أمام ضميره أولاً . وأمام الجماعة
التي يكتب لها ثانياً » (٧٨) . وهذه المسؤولية التي تردنا إلى الضمير - مرة أخرى - تعنى رفض أى
شكل من أشكال الإلزام . وتعنى الالتزام النابع من ضمير الكاتب الفرد . أما مسؤولية
الكاتب أمام الجماعة فتأتى فى الدرجة الثانية . نتيجة المسؤولية الأولى . وترتيب المسؤولية - على
هذا النحو - يعنى أننا نواجه جانباً من جوانب الانفصال فى العلاقة بين الأديب والمجتمع .
صحيح أن المجتمع لم يُلغَ ولكنه - وهذا هو المهم - أصبح الطرف الأدنى فى العلاقة .
لقد صاغ أبو العلاء هذا الوضع الجديد للعلاقة صياغة تمثيلية . عندما قال : (٧٩)

خُدَى رَأَى وَحَسْبُكَ ذَاكَ مِثِّى عَلَى مَا فِىَّ مِنْ عَوَجٍ وَأَمْتُ
وَمَاذَا يَتَغَى الْجُلَسَاءُ عِنْدَى أَرَادُوا مَنَظِقَى وَأَرْدَتْ صَمْتِى
وَيُوجَدُ بَيْنَنَا أَمَدٌ قَصِىٌّ فَأَمَوْا سَمْتَهُمْ وَأَمَمْتُ سَمْتِى

إن هذه الأبيات ، التي يعجب بها طه حسين . كل الإعجاب . تمثل العلاقة المتعارضة
بين الأعلى والأدنى ، من منظور الشاعر الذى يسخر من الآخرين . لأنه يدرك بعد ما بين فكره
وأفكارهم ، مثلاً يدرك الهوة التي تفصل بين وجهته ووجهتهم . إن ما يرونه فيه من عوج
وانحراف يراه هو بمثابة الحق والحقيقة التي يعجز الآخرون عن فهمها . ولذلك يلوذ بالصمت
المكرر بوصفه بديلاً عن المنطق المخادع الذى يريدونه . والمعنى الكامن فى السخرية أن العوجَ
والانحراف كامنان فى الآخرين وليس فى الشاعر . وأن الأمد القصى بينه وبينهم . والتباعد

الواضح بين طريقه وطريقهم لن يتنى إلا إذا قصدوا طريقه وأموا مذهبه . لذلك « يجب » طه حسين هذه الأبيات « أشد الحب » ، و« يكلف » بها « أشد الكلف » ، ويرأها « تصور » النفس الممتازة ذات الشخصية القوية « أصدق تصوير » ؛ ذلك لأن أبا العلاء يلخص فيها علاقة الأديب بالجماعة ؛ « فأبو العلاء يقدم رأيه للناس ويرى أنهم لا يملكون أن يطالبوه بأكثر من هذا الرأي ، بل هو يرى أن الناس يجب أن يأخذوا رأيه على ما فيه وفي صاحبه من عوج وأمت . وليس لهم أن يقوموه ولا أن يقوموا رأيه ، وإنما لهم أن يقبلوا منه هذا الرأي أو أن يردوا عليه . وما أعرف اعتداداً بالحرية العقلية والشخصية الفلسفية يشبه هذا الاعتداد » . (٨٠)

وتلح هذه الأبيات على طه حسين فتصبح تمثيلاً للعلاقة بين الكاتب والجماعة ، يعود إليها أكثر من مرة ليؤكد أن الأديب لا ينبغي أن يحفل برضى الناس عنه ، أو سخطهم عليه ، وأن « الأدب في حاجة إلى أن يستقل وإلى أن يكون حراً لا يتملق ، ولا يترضى ، ولا يسعى إلى الناس ، وإنما يسعى الناس إليه » . (٨١)

إن علاقة الأديب بالمجتمع - لو لجأنا إلى تمثيل أدبي آخر - أشبه بعلاقة شهرزاد بشهریار الملك . لقد بذلت قصص شهرزاد من حال الملك المتعطش إلى الدماء ، وفتحت أمامه عوالم راقية صافية ، لم يقترب من عتباتها من قبل ، وعلمته أن يعيش بحسّه وقلبه وضميره معا ، بعد أن كان يعيش بحواسه وغرائزه وهواه ؛ فقرّبت بينه وبين الحقائق العليا التي تطمح إليها نفس الإنسان . تلك هي صورة شهرزاد كما يتخيلها طه حسين ، أعنى صورة المبدع الذي يبدو للوهلة الأولى وكأنه القوة الأدنى ، لكنه سرعان ما يتكشف عن القوة الأعلى التي تبتعث الطاقة الحيوية المتصلة بالضمير ، وتبعث عوالم الروح لتعفى على عوالم الهوى والغريزة . لذلك هذبت شهرزاد من طباع الملك القاسية بقصصها وليس بأى شيء آخر غير قصصها ، فابتدعت بهذا القصص عالماً علوياً آوًى إليه الملك حين ضاقت نفسه بحياته الراكدة ، فأيقن أن « القصص فرجة من حياة الناس تطل على عالم المثل العليا يخرج الناس منها ليعودوا إليها » . (٨٢) ولم تفعل شهرزاد ذلك كله بالملك لأنها انصاعت إلى رغباته ، ولو فعلت لكانت من الهالكين ، بل لأنها انصاعت إلى صوتها الداخلى ، صوت الفن المرتبط بالروح ، والنابع من الضمير ، والمقترن بالإرادة الحرة . ولهذا حقاً لها أن تسأل الملك أن يأخذ منها ماتشاء هي أن تعطيه ، وتنهاه عن أن يسألها مايشاء هو من مطالب وتبعات ، وكأن حال الشجرة والزهرة ، لأشأل - كلتاهما - أو تؤمر ، بل تجود - كلتاهما - بما تشاء . ولذلك تقول شهرزاد للملك :

« إنك لتسأل هذه الشجرة ولا هذه الزهرة ما هي ولا ماذا تريد ؟ وإنما تنظر إليها وترضى عنها وتعجب بها . وتحمد الله على ما أنعم عليك من الاستمتاع بها . فانظر إليّ كما تنظر إلى هذه الشجرة أو إلى هذه الزهرة وتخذ منى ما أعطيك وأعطيني ما أسألك إن استطعت . ولا تكلف نفسك أكثر من هذا . » (٨٣)

وأحسب أن رجوع حديث شهرزاد - على هذا النحو - يعود بنا - مرة أخرى - إلى المغزى المتميز الذى يؤكده طه حسين فى أبيات أبى العلاء السابقة . ذلك لأن شهرزاد التى تجود أشبه - بمعنى من المعانى - بأبى العلاء الذى يطلب ممن تستمع إليه أن تقنع بما يجود عليها ، دون أن تطلب منه أكثر مما يريد أو يعطى . أعنى أن شهرزاد - صانعة القصص - أشبه بأبى العلاء - صانع الشعر - من حيث إن كليهما يمثل جانباً مهماً من جوانب علاقة الأديب بالمجتمع . تلك العلاقة التى يحتل الأديب جانبها الأعلى فيسلوى الضمير . ويحتل المجتمع جانبها الأدنى فيستوى مع الهوى . لهذا عاش أبو العلاء مزوراً عن الآخرين . لا يتجاوز سجونه الثلاثة إلا بما يشاء وفيما يشاء . وعاشت شهرزاد تقص حين تريد . وتبدع حين تشاء . وعندما يعجب شهریار من توقفها عن القصص - ويسألها :

« تعلمين أنى لم أفهم بعد لماذا قطعت عنى قصصك الحميل ؟ »

نجيب شهرزاد (٨٤)

« الأمرين يسيرين أحدهما أنى أخذت فى هذا القصص لأحقن دمي . وأعصم نفسى من الموت . وأصرفك عن سفك الدماء . وقد بلغت من هذا كله ما أريد . والثانى أن الجهد الذى تمتع حقاً إذا نشأ عن الرغبة والاختيار . بغض حقاً إذا نشأ عن الرغبة والإكراه . وقد أخذت نفسى بما تكره مادعت إلى ذلك ضرورة . وقد آن لى أن آخذ بحظى من الحرية . فلا أقص إلا حين أريد أنا . لآحين تريد أنت ولاحين تريد الظروف . »

وعندما تؤكد شهرزاد « أن الخوف إن أنتج الفن مرة فلن ينتجه مرتين » (٨٥) فإنما تؤكد وجهاً آخر من حرية الفنان ، وأهم من ذلك أنها تؤكد أن إبداع الأديب . حتى لو تم تحت وطأة القهر ، لا يلبث أن يبنى القهر ويحيله إلى نقضه . تماماً مثلاً تدافعت قصص شهرزاد لمواجهة بطش الملك ، فالبشت وطأة الموت المسلطة عليها أن تحولت إلى حياة مجددة لها وللملك

نفسه ، فتدلل حالها لتنتقل من الضحية الموشكة على الموت إلى الهادية التي تقود إلى النجاة ، وتبدل حال الملك لينتقل من مهاوى الرغبة والبطش إلى ذرى المثل العليا والمعارف المتجددة .

إن علاقة التمثيل الأدبية بين شهرزاد وشهريار - في قص طه حسين - تتجارب مع العلاقة الفعلية بين الأديب والمجتمع - في نقد طه حسين . وبقدر ما تؤكد هذه العلاقة حرية الأديب واستقلاله تؤكد مسؤوليته ، لكنها تردّ هذه المسؤولية إليه ابتداءً ، فلا تجعله مسؤولاً أمام غيره ، بل تجعله مسؤولاً عن غيره .

وإذا كان استقلال الأديب يعني أنه ليس من حق أية قوة خارجية أن توجه الأديب ، فإنه يعني أن الأديب لا يمكن أن يكتب إلا ما هو في صالح تطوير الجماعة . إن مسؤوليته إزاء ضميره تعني التزامه بالخير المحض ، مثلاً تعني حريته المطلقة التي هي حرية خيرة ، لأنها مرتبطة بالضمير . ولذلك يندفع الأديب إلى الأدب بحريته التي تدفعه إلى الإيثار ، والتي تجعله يرفض أى شكل من أشكال الظلم ، يقع عليه أو على غيره . ومادام الأدب يصدر عن الحرية التي تقرن بالإيثار ورفض الضيم ، فلا يمكن أن يكون الأدب شراً ، أو يدعوا إلى الشر ، مما تكن مادته أو موضوعه . « ذلك أن الحرية خير ، والإيثار خير ، وما يصدر عن الخير يجب أن يكون خيراً آخر الأمر »^(٨٦) . والخير الذي يتحدث عنه طه حسين ، هنا ، خير متعدد ، لأنه يرتبط بأثر الأدب في المجتمع ، ويرتبط بتطور الأدب نفسه ، ذلك لأن الحرية التي تدفع الأديب إلى الإيثار في علاقتهم بالجماعة ، تدفعهم إلى البحث عن آفاق جديدة للفن في علاقتهم بالأدب ، فهي « التي تمكنهم من أن يطرقوا موضوعات لا يستطيعون أن يطرقوها ، ويعلنوا أشياء لا يستطيعون أن يعلنوها »^(٨٧) .

لنقل إن هذه النبرة الأخلاقية لاتباعد بنا ، حتى في محتواها الاجتماعي ، عن ثنائية الضمير والهوى ، والروح والجسد ، ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أنها تبرر مسؤولية الأديب تبريراً أخلاقياً ، يرتبط بنقاء الضمير ونزوعه إلى التنزه عن الأثرة التي تعزل الفرد عن الجماعة . أى أننا إزاء مسؤولية أخلاقية تتحدد من داخل الفرد (الأديب) ولكن من أجل الأفراد الآخرين (الجماعة) فهي مسؤولية الإيثار التي يعطى فيها الطرف الأقوى - راضياً مختاراً - إلى الطرف الأدنى .

هذا المحتوى الأخلاقي لمسؤولية الأديب يتدخل في تحديد طبيعة الأدب . لقد صار الأدب نابعاً من ضمير الأديب ، ذلك الضمير الذي يمارس نشاطه الحر في الكشف عن

الحقيقة رغم القيود الخارجية . ولذلك يؤكد طه حسين أن أخص ما يمتاز به الأدب « أنه حر بطبعه لا يقبل لحيته قيداً . ولو كان من الذهب الخالص المرصع بالجواهر الكريم »^(٨٨) . والحق أن الفن كله - فيما يراه طه حسين - حرية واسعة إلى أبعد غايات السعة : « حرية في نفس المنتج . وحرية في نفس المستهلك ... وخذ من شئت من المبدعين في الفن واستقص حياته . فسترى أنه لم يبدع إلا لأنه شذ وانفرد وامتاز وخرج على مألوف غيره من القيود »^(٨٩) . ولأن الأديب حر بطبعه ، مرتبط بضميره وليس بأى شىء خارجى . لا ينتظر الأديب - ولا يجب أن ينتظر - أن تهدى إليه الحرية من أحد غيره . و« إنما تُولد معه حريته يوم وُلد . وتنمو معه حين ينمو . وتصحبه منذ يدخل الحياة إلى أن يخرج منها »^(٩٠) .

وإذا كانت حرية الأديب تتبع من داخله وترتبط بمقتضى طبعه فإن مسؤوليته عن المجتمع مسؤولية داخلية . ولذلك فهو حر في أن يكتب ما يشاء . رضى المجتمع أو لم يرض . شاء السلطان أو لم يشأ . قَبِلَ النقاد أو لم يقبلوا . فليس من حق أحد - مهما كان - أن يفرض على الأديب شيئاً :

- « إني من أنصار الحرية في الأدب . هذه الحرية التي لا تؤمن بالقواعد الموضوعية والحدود المرسومة والقيود التي يفرضها أرسطو طاليس ... والأثر الأدبي عندى هو هذا الذى ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه . لا أعرف له قواعد ولا حدوداً إلا هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأديب مزاجه الخاص وفنه الخاص وهذه الظروف التي تحيط بمزاجه وفنه . فتصور أثره الأدبي في الصورة التي يخرجها فيها للناس »^(٩١) .

- « وأنا لا أرى لأحد كائناً من يكون فرداً أو جماعة أن يكلف الأديب أو يوجه أدبه هذه الوجهة أو تلك . وإنما الأديب حر يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء . والقراء أحرار يقرأون إن شاءوا ويعرضون إن أحبوا ويسخطون إن أثار فيهم الأدب سخطاً ويرضون إن أثار فيهم الأدب رضى . وليس بين الأدب وبينهم إلا هذا . ليس لهم على الأديب حق أن يكتب لهم ما يشاءون . وليس للأديب عليهم حق أن يرضوا عن كل ما يكتب »^(٩٢) .

إننا نعود - في النصوص السابقة - إلى المغزى الكامن في أبيات أبي العلاء . وفي موقف شهرزاد ، وأعني تلك السخرية الماكرة التي تسلم للقراء بحرية القبول والرفض ، والتي تلحح إلى أن هؤلاء القراء ليس لديهم سوى القبول في حقيقة الأمر . ذلك لأن ما يقدمه الأدب إليهم

لا يمكن إلا أن يكون الخير . وهل يملك أحد أى حرية فى رفض الخير ؟ إن حريتهم الوحيدة تتمثل فى تقبل ماجاء به الأديب ، مهما كان هذا الذى يقدمه ثقيلًا فى الظاهر ، أو بغضًا للوهلة الأولى ، كما تتمثل فى الإذعان لما يرسمه لهم من طرق عقلية أو شعورية ، لا تهدف إلا إلى تطوير حياتهم ، وتغييرها إلى الأكمل والأصلح . إن الأديب مسؤول عنهم ، ووعيه بهذه المسؤولية الحرة يدفعه دفعا إلى تغيير حياتهم ، ومن ثم تغيير المجتمع إلى الصورة التى يحلم بها . ولا سبيل أمامه لتحقيق هذه الغاية إلا الصدق مع ضميره ، والكرامة مع نفسه ، والأمانة مع فنه ، والصراحة مع المجتمع . فذلك هو التزامه .

وكل هذه صفات متدرجة لعملية واحدة . ذلك لأن الصدق مع الضمير يعنى صدور الكاتب عن الإيثار الحر الذى يدفعه إلى الالتزام بالحقيقة وحدها ومشاركة الآخرين فيها . ولا يمكن أن يتحقق هذا الصدق إلا بأن يكون الأديب مرتفعا عن صفائر الحياة ، محتفظا بمكانته الممتازة : « لا يصغر ولا يتضاءل ، ولا يتعرض لما تقتضيه الحياة العامة فى بعض الأحيان من ضروب الذلة والهوان »^(٩٣) . وارتفاع الأديب على الصفائر ومحافظته على مكانته الممتازة يعنى تحمله تبعته إزاء فنه . وتحمله تبعه فنه يعنى أن عليه أن يطرق موضوعات لا يستطيع الآخرون أن يطرقوها ، وإعلان آراء لا يستطيع غيره الجهر بها ، دون أن يضحي الأديب بمتطلبات الفن الخاصة ، أو ما يحتاجه هذا الفن من تأني أو كمال ؛ أى أن يقول ما لا يقال عادة - فى أكمل قول وأتقنه . ولن يحقق هذا كله أثرا إلا بالصراحة الكاملة مع النفس ومع الآخرين ، ذلك لأن المثقف الممتاز - فيما يؤكد طه حسين - خالق أن يحتفظ لنفسه بالحرية المطلقة التى لا تشوبها شائبة ، وبالكرامة النقية التى لا يكدرها كدر ، وهو بحكم ذلك « خالق أن يصطنع مع الناس صراحة واضحة جلية لا يشوبها لبس ولا غموض ... ولا عليه أن ينكره الناس أو يضيّقوا به ، ولا عليه أن يمقته السلطان أو يسخط عليه ، ولا يخاف سخط الناس ولا مقت السلطان »^(٩٤) .

ولاشك أن هذه الصراحة ، رغم عوائقها ومصاعبها ، لابد أن تفضى بالمجتمع إلى التعرف على ماهو فيه من وضع إنسانى ، لا يتطابق - مهما كان - مع المثل الأعلى الذى ينشده الأديب . وتعرف المجتمع على ماهو فيه لابد أن يخلف دافعا لتغيير هذا الوضع ، للاقتراب من هذا المثل الأعلى . ولكن لن يتحقق هذا الدافع داخل كل أفراد المجتمع ، بل داخل صفوة مستنيرة قارئة ، يتوجه إليها الأديب لأنها تعى - أكثر من غيرها - أهمية الأدب . وعندما يزداد

وعى هذه الصفوة بالهوة بين واقع المجتمع وما يمكن أن يكون عليه فأبداً أن ثور على هذا الواقع ، وتسعى إلى تحقيق الممكن . وقد تأخذ هذه الثورة أشكالاً متعددة . لكنها - في النهاية - لابد أن تتأثر بالأدب الذى يمهّد لها .

وسبيل الأديب إلى المساعدة في تحقيق هذه الثورة هو التزامه الذى يقوم على تحمّل تبعته وما يقترن بها من صدق وكرامة وأمانة وصراحة . بعبارة أخرى التزامه بالحرية التى تنبع منها كل هذه الصفات . وإذن فعلى الأديب أن يصور ما يراه حقيقة ، ولا يقف عند تكرار ما تعارف عليه الناس في ألفاظ بريقة ، أو مشاهد كاذبة ، وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث في مختلف صور الحياة التى تصادفه ، « وأن يحلل ما وقع تحت حسه من هذه الصور . وأن يسبر غورها ، ويحلّو حقيقتها ، وأن يعرضها على الناس كما يراها ، حتى يعرف الناس دخالها » ، فبذلك تغدو مرآة الأديب مرآة أمينة صادقة ، لا تكاد تترك زاوية من زوايا حياة المجتمع دون أن تعكسها . فتطلع أفراد الجماعة على حياتهم ، أى تطلعهم « على الطريف في جلاله ، وعلى الطريف في وحشته ، والطريف في نفعه ، والطريف في خيره » . ولذلك تظل غاية صاحب الفن - مصوراً كان أو رساماً أو شاعراً ، أو كاتباً - مرتبطة بالحقيقة ، لأن صاحب الفن « يقصد إلى الحقيقة يحلّوها ، مهما كانت هذه الحقيقة مرعبة مخيفة » . (٩٥)

إن هذا القصد إلى الحقيقة هو الذى يحرك - من منظور التلقى - الدافع إلى الثورة على الجوانب الثابتة المتخلفة في المجتمع . ويمهّد الأدب للثورة ، بل ينشئها في النفوس ، بما يلقى في نفوس الناس من الآراء الجديدة « وبما يصور لعقولهم من القيم المستحدثة ، وحين ينقل أذواقهم من طور إلى طور ، وحين يبعث إليهم القديم من أوضاعهم الاجتماعية ويدفعهم إلى تغيير هذه الأوضاع » . ولذلك يثور الأدب - عادة - قبل أن ثور السياسة ، بل إن ثورة الأدب هي التى تمهّد الطريق لثورة السياسة : « وليس ثورة السياسة آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب والنفوس التى يحدثها الأدب وتحديثها مع الأدب مؤثرات أخرى » . وكأن هناك ثورتين : ثورة السياسة التى تعتمد على القوة المادية فتغير نظاماً وتقيم آخر ، وثورة لعقل التى يصورها الأدب ويثيرها ، وتحرك قوتها الروحية والشعورية لتبعث ثورة السياسة ، وهذا طبيعى لأن « الأدباء قوم يحلمون ، والثورة تعبير وتفسير لأحلامهم » . (٩٦)

وإذا تحقق الالتزام الاجتماعي للأدب - بهذا المعنى - كان الأديب مساهماً في تغيير الحياة وتطويرها ، عن طريق مساهمته في تغيير المجتمع بالثورة على أوضاعه ، فإذا تغير المجتمع وتغيرت الحياة - بعد الثورة - فلا بد أن يتغير الأدب - بدوره - حتى يتواءم مع الوضع الجديد المتحول . ولكن هذا التغيير لا يحدث دفعة واحدة . ولذلك يظل الأدب - بعد أن يحدث التغيير الاجتماعي ، وتم الثورة على الأوضاع القديمة - مضطرباً بين القديم الذي هدمه والجديد الذي أنشأه . حتى إذا استقامت الأمور نشأ أدب جديد للأجيال الناهضة الجديدة . وعندئذ يكون الأدب الجديد مرآة جديدة لحياة جديدة ، يدفع بها إلى حياة أجد . وكأن الثورة التي يهدف إليها الأدب ثورة أبدية لا تتوقف إلا بانتهاء الحياة نفسها .

ومعنى هذا كله أن الأدب بقدر ما يتأثر بحياة الجماعة ويعكسها فإنه يعود ليؤثر في هذه الحياة . وذلك في دورة لا تكف عن التغيير . ولذلك يفقد الأدب قيمته لو كفّ عن أن يكون «مرآة الحياة التي يحياها الناس»^(٩٧) . ومادام الناس لا يجدون حياتهم فيها يقرأون من أدب فلا بد أن ينصرفوا عنه . ويعرضوا عن قراءته . وبذلك يفقد الأدب أثره . ويتخلى الأديب عن التزامه . فلا يغيّر الحياة أو يتغير معها . لأنه لم يعد صادقاً مع ضميره . أمينا مع نفسه .

وعندما يفقد الأدب أثره ويتخلى الأديب عن التزامه تخفى المرآة الموجهة ، مرآة الضمير الناصعة . لتحلّ محلها مرآة معتمة ترادف الأدب الزائف الذي لا يطور الحياة أو يغيرها . ولكن هذا الأدب الزائف لا يمكن أن يستمر . إنه مقضى عليه بالموت ، إذ سرعان ما يكشف المجتمع عدم صدقه فيطرحه إطراح الكم المهمل . وعندئذ يبرز أدب جديد ، يحلو الضمير ويصقل الوعي . فيصبح الأدباء «مرآة الشعب حقاً ينطقون بلسانه ويصورون آلامه وآماله» . فإذا حاول أديب أو أدبيان الاعتزال في البروج العاجية «لم تظفر هذه المحاولة إلا بالإخفاق الفاحش الشنيع» . لأنها تتناقض مع طبيعة الأدب والأديب . ولا شك - فيما يقول طه حسين - أن «الأديب الذي ينحاز إلى نفسه ويعكف عليها ويفرغ إليها ، لا يزيد على أن يسجل أنه زاهد ... في الحياة . أو قل لا يزيد على أن يسجل أنه طفيلي يعيش من كسب غيره»^(٩٨) .

٤ - تقارب مع الوجودية .. تنافر مع الواقعية :

ومن المنطقي - إزاء هذا التصور المتميز لمهمة الأدب - أن يجد طه حسين نفسه في وضع

يقارب بينه وبين بعض أفكار الفلسفة الوجودية عن الالتزام ، خصوصا عند جان بول سارتر Jean - Paul Sartre . ويبدأ هذا التقارب من التسليم بأن من واجب الكاتب تقدير عمله ونتائجه وتحمل تبعات هذا العمل وهذه النتائج ، لأنه لا سبيل إلى أن يقطع المثقف ما بينه وبين الناس من حوله ، فعليه أن يتخذ موقفا ضد جميع المظالم ، من أى مصدر أتت .

ونتيجة لهذا التقارب ، الذى تم فى النصف الثانى من الأربعينيات ، يقدم طه حسين أفكار سارتر عن الالتزام فى الأدب ، أو الأدب الملتزم Litterature Engagée ، فى مقاله «ملاحظات» [الكاتب المصرى] (٩٩) يونيو ١٩٤٧] . ويمضى طه حسين خطوة أبعد من سارتر فيؤكد أن الشعر - على عكس ماذهب سارتر - ملتزم التزام النثر ، وأن مفهوم سارتر عن طبيعة التوصيل فى الشعر واختلافه عن التوصيل فى النثر ، إنما هو أمر لاينفى صفة الالتزام عن كليهما ، ذلك لأن الشعر - فيما يرى طه حسين - ليس ألفاظا تقصد فى ذاتها بشكل مطلق ، وإنما هو معانٍ يحاول الشاعر أن يدل عليها بشعره . وإذا كان بعض الشعراء يركزون على الكلمات بوصفها غاية فى ذاتها ، وبعضهم يركز عليها بوصفها دوال على معان فإن كلا الفريقين لابد أن يودى معنى فى النهاية ، ويسعى إلى توصيل قد يختلف فى الدرجة ، ولكنه لا يختلف فى الكيفية التى تجعل من الكلمات وسيلة وغاية معا . ولذلك يمكن للشعراء ، مهما اختلفوا أو تباينوا ، أن يلتزموا ويحملوا التبعات كالتأثرين سواء بسواء . «وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل أن يوجد النثر ، وبعد أن وجد النثر ، وفى العصر الذى نعيش فيه ، وفى البيئة التى يعيش فيها جان بول سارتر نفسه» (١٠٠)

ولاشك أن الذى ساعد طه حسين على تقبل مبدأ الالتزام - عند سارتر - بوصفه مبدأ صحيحا فى ذاته ، هو تأكيد سارتر حرية الأديب فى عمله ، وهو تأكيد يشيد به طه حسين . وأهم من ذلك أنه تأكيد لايتعارض - من حيث الظاهر على الأقل - مع مفهوم طه حسين عن الحرية ، وارتباطها - أولا وأخيرا - بالأديب ، الذى لايعنى بأى شىء يتجاوز أدبه الذى هو ضمير الجماعة فى النهاية . ولذلك لا يتردد طه حسين فى توجيه آراء سارتر توجيها يتناسب والصيغة التوفيقية التى يقوم عليها نقده ، التى يبدو فيها الالتزام ذا محتوى أخلاقى واضح . وقد ساعده على هذا التوجيه أن مفهوم الالتزام نفسه - عند سارتر - مفهوم لاينحصر فى الالتزام بقضية محددة ، أو حزب محدد .

ولكن علينا أن نلاحظ أن مفهوم سارتر عن الحرية ، من حيث صلتها بالالتزام ، يختلف

عن مفهوم طه حسين لها ؛ ذلك لأن الحرية - عند سارتر - ليست شعورا مجردا خالصا يكتسب خارج العصر ، فيلازم الأديب بمقتضى طبعه الذى خلق له ، منذ ولادته حتى موته ، كالشجرة والزهرة . فيما يذهب طه حسين ، بل هى وعى يكتسب فى موقف تاريخي خاص ، ومن خلال التحرر التاريخي المتعين الذى يجهد الكاتب فى تتبعه ، أو ممارسته ، أو الإسهام فيه ؛ فالكاتب لا يرتفع بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه تبعته فيه بقصد تغييره . فهو انسان حرّ : « فى التاريخ ، وبالتاريخ ، ومن أجل التاريخ »^(١١١) . ولذلك فإن حرّيته - مثل التزامه - فعل تاريخي ، يمارس داخل عصر محدد . ويتمثل هذا الفعل فى مواجهة إشكال مطروح عليه بوصفه كاتباً . وبقدر ماتدفع المسؤولية الاجتماعية هذا الكاتب إلى مواجهة الإشكال باختيار موقف ، فإنها تدفعه إلى إعادة النظر فى أدواته ، والإجابة بطريقته الخاصة عن الأسئلة الثلاثة : ماذا نكتب ؟ ولماذا نكتب ؟ ولئن نكتب ؟ . وبقدر ما يرتبط الالتزام عند سارتر - بموقف محدد ، يقود إلى تحرر تاريخي محدد ، يقوم على تبني مطالب اجتماعية عادلة ، لمظلومين محددين ، فى عصر محدد . أى أن الكاتب لا يتحمل تبعته على أساس من حرية طبعه المجردة ، بل على أساس من موقفه الاجتماعي المحدد فى التاريخ . ولذلك ينهض « الالتزام » - بوصفه مفهوماً - على فرضيتين أساسيتين : أولاهما أن اهتمام الكاتب بعصره المتعين مصدر بالغ الأهمية للإبداع فى الفن ، وثانيتهما أن الحرية الإبداعية للكاتب لا تنفصل قط - عن وعيه بالمسؤولية الاجتماعية لدوره فى التاريخ^(١١٢) . ولعل هذا الوعى بالمسؤولية الاجتماعية هو الذى دفع سارتر إلى تأكيد أن مصير الأدب « مرتبط بمصير الطبقة العاملة » ، وإلى ضرورة أن يتخذ الكاتب الملتزم هدفاً ثابتاً « هو سيطرة الحرية فى المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية »^(١١٣) .

هذا البعد التاريخي المحدد للحرية والالتزام - عند سارتر - يتناقض مع البعد الأخلاقي المجرد للحرية عند طه حسين . ولكن يخفف من هذا التناقض ، وإن لم ينه تماماً ، ما فى أفكار سارتر من تأكيد لمبدأ الفردية واستقلال الأدب ، ورفض التقيد بأى مذهب سياسى . وكان الكاتب - فيما يقول سارتر نفسه - يكتب ضد العالم أجمع ، لأن إرادته الحرة ليست فى خدمة أحد ، بل ليست فى خدمته هو . وتلك أفكار تجعل المسؤولية الاجتماعية ، رغم تأكيدها ، أمراً مبهماً ، يرتد إلى الفرد ، ويقترن بما أسماه كنت Immanuel Kant « الإرادة الحرة » ، مما يترتب عليه « البدء بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى » ، فهذا المطلب - مما يقول سارتر - يدفع الكاتب القارئ إلى التوجه إلى الإنسان

بوصفه غاية مطلقة ، «فتتحول إرادة القارئ الحرة الفطرية إلى إرادة مادية لتغيير العالم» .
وعندئذ يصبح الأدب كله «خُلُقِيًّا جدليا» ، يؤكد أن الإنسان قيمة مطلقة ، وأن القضايا التي
يطرحها على نفسه «خُلُقِيَّةٌ دائما» .

ولاشك أن هذه الأفكار يمكن أن تكيف - على نحو جديد - عند طه حسين ، لتؤكد
نزوعه الأخلاقي الذي يربط الالتزام بالضمير ، فتتحول بعض هذه الأفكار عن أصلها
الفلسفي - الوجودي - لتدعم فردية الطبع عند الأديب كما يتصورها طه حسين ، فتدعم
الحرية التي يولد الأديب بها ويموت عليها ، كما تدعم - من ثم - صفات الأمانة والصدق
والإيثار المرتبطة بالأدب ؛ فنسمع - أولاً - هذا الحديث عند طه حسين - باسم سارتر - عن
أن «الكاتب مدفوع إلى الكتابة بحريته التي تدفعه إلى شيء من الكرم والجود والتزهد عن الأثرة
والبخل»^(١٠٤) . ونسمع - ثانيا - عن ارتباط الأدب بالخير - لأن الحرية خير «وما يصدر عن
الخير يجب أن يكون خيرا آخر الأمر» . ونسمع - أخيرا - عن ارتباط الخير بالجمال الذي
يجب - بدوره - الخير ويرغب فيه ، فيبغض الشر ويصد عنه . وتصبح الحرية هي الكلمة
الأخيرة في الالتزام . ولكنها حرية الفرد المسؤول عن الجماعة إزاء ضميره . أما الأدب نفسه فإنه
يظل كما هو «لا يستجيب لكل دعوة . ولا يطيع كل أمر . وهو لا يجيب الأديب نفسه كلما
دعا ، وإنما الأديب هو الذي ينبغي أن يكون على أهبة لإجابة الأدب حين يدعوه»^(١٠٥) .

إن الأدب - بهذا المعنى - هو القوة التي توجهه - أعنى القوة التي يصعب أن تكون صياغة
جالية لوجهة نظر في الواقع - أو لنظرة كلية يصدر عنها الكاتب ، ويدافع عنها بكل ما يستطيع
في كل عمل يبدعه ، بل القوة المتعالية على أي شرط اجتماعي أو تاريخي . والتي لا ترتبط إلا
بضمير الفرد وحده . فلا تقوم إلا على أساس هذه الحرية التي تملأ الكاتب نشاطا . و«تمسكه
في هذا القلق الحلو المتصل الذي لا يعرف الرضا ولا يجب الاطمئنان»^(١٠٦) . ولماذا لا نقول -
مع طه حسين - إن هذه القوة المستقلة للأدب هي التي تدفع الأديب نفسه إلى الانتماء
السياسي ؟ إن هذا القول يعني - عند طه حسين - حسن الظن بالإنسانية، وبالإنسانية المثقفة
الممتازة على وجه الخصوص :

«وأنا أرى من أجل ذلك أن أراجون مثلا شيوعي . لأن شعره دفعه إلى الشيوعية .

لا أنه شاعر . لأن شيوعيته دفعته إلى الشعر . أو فرغت عليه الشعر فرضا»^(١٠٧)

ولكن ماذا فعل طه حسين عندما يرتبط الالتزام بالواقعية في الأدب . بتفسيرها

المركسى ؟ قد نقول إن كل ما يتطلبه الأدب الملتزم هو مشاركة الكاتب في صراع عصره ، عن قناعة داخلية وليس عن قرارات مقحمة على فنه . وقد نقول إن الأدب الملتزم ليس موضوعات بعينها ، أو أساليب ، أو طرائق . ولكن ألا يتميز الأدب الملتزم بواقعيته ، أى بموقف الأديب من المجتمع ؟ إن الأدب الواقعى يحسّد - دراميا - القوى المهمة فى الحياة الاجتماعية ، متجاوزا بدراميته الملاحظة الحرفية الآلية ، والبلاغة المقحمة المفروضة للحل السياسى . وهو - عندما يفعل ذلك - ينحاز بالضرورة إلى طبقة أو مجموعة اجتماعية . ولكن انخيازه ليس من قبيل الحشر لآراء سياسية جاهزة . إن انخيازه ينبع من كيفية معالجة الواقع الاجتماعى . وهو انخياز من داخل العمل الأدبى وليس من خارجه . فإذا قادتنا كيفية المعالجة - فى العمل الأدبى - إلى مزيد من الوعى بوضعنا الآتى فى علاقات المجتمع ، فإنها تزيد من وعينا بالمسؤولية إزاء هذا الوضع ، وتزيد من متعتنا الجمالية فى الوقت نفسه . ذلك لأن الامتزاج بين الجانبين هو ما يميز كل أدب عظيم ، لو صدقنا لوكاش Lukacs : « إن أن كل فن عظيم واقعى بالضرورة . أو قلنا مع برنارد شو Bernard Shaw : « إن الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون تعليميا » (١٠٨) .

ولكننا - فى هذا كله - نواجه نظاما من التصورات يخالف نظام التصورات النقدية عند طه حسين ، ونقترب من صيغة نظرية محددة ، تختلف عن صيغته التوفيقية . يضاف إلى ذلك أن الإلحاح على المسؤولية الاجتماعية للأديب قد يوهم الدفاع عن نظام سياسى بعينه ، مع أنه لا ينطوى إلا على وعى نقدى ، يجعل الفن - دائما - ضد أى عناصر للثبات الجامد فى أى نظام سياسى . وهنا ، لابد أن يخافى طه حسين هذه الأفكار التى تمثل نظاما مناقضا لنظام صيغته التوفيقية ، بل تزداد حدته - كما حدث فى الخمسينيات - عندما تُقدّم « الواقعية » - فى الحوار - معه - تقدما جامدا ؛ يدمر مفهومه الأثير عن الحرية ، ويلغى الأبعاد الأخلاقية للضمير ليحوّلها إلى أبعاد مغايرة مرتبطة بالوعى الاجتماعى ؛ وعلى نحو يختلط معه الحكم السياسى بالتحليل النقدى ؛ ويتحول النقد إلى اتهام بالرجعية والنكوص عن الكفاح ، أو إلى مديح للتقدمية والثورية ؛ لتتفجر شعارات « الأدب للحياة » و« الأدب الهادف » ، و« الأدب الصدى » . و« الالتزام » . و« المسؤولية » فى مواجهة أفكاره على نحو مربك . وأهم من ذلك حين يطرح عليه السؤال الماكر . .

« لماذا لا يرى الناس - غالبا - حيانهم فى مرآة الأدب الحديث . فى صحتها

وقوتها . في صراعها وأزماتها . في علاقاتها بالمجتمع المصرى بكافة مشاكله ٢٠٠ .

ومكرر السؤال كامن في استغلال « المرأة » الأثيرة عند طه حسين . ثم تأتى إجابة السؤال :

ولأن كتابنا لم يعرفوا الواقعية في الكتابة الأدبية . ولأن الذين عرفوها وقبسوا منها
يوما من الأيام . تخلوا عن هذا القبس فيما ألفوه حديثا ... ولأن كل كاتب لا يحاول
أن يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام هو بلا شك كاتب فقير ١١٠ .

وهى إجابة أشد مكررا ، لأنها تعنى - ضمنا - تباعد طه حسين عن الواقعية ، وتخليه
عن دور الناثر ، فتُلجئ إلى أن طه حسين وأدباء جيله « يقفون اليوم موقف المحافظين أعداء
التجديد » ١١١ .

ولإزاء هذا كله لابد أن يعود طه حسين إلى مرآة الضمير - مرة أخرى - ليؤكد
أن « الأدب بطبعه لا يمكن إلا أن يكون في سبيل الحياة » ١١٢ ، فهو متصل بها دائما ، لأنه
خلق لها وعاش من أجلها . لكن الأدب موجّه « بطبعه » إلى الحياة بأقوم معانيها وأبقاها
وأرقاها ، يقصد « حياة العقول والقلوب التى لاتموت ولايدركها البلى ، لاهياة الأجسام التى
تخلق من تراب وتصور إلى تراب » ١١٣ . ومن المحقق - فيما يقول - أن الأدب الذى لا يتوخى
إصلاح الجماعات الإنسانية - من هذه الزاوية - لم يوجد بعد . ولكن هذا الإصلاح الذى
يحققه الأدب لايعنى أنه وسيلة لغاية ، بل على العكس ، إن الأديب لاينشئ أدبه ليحقق
هذا الغرض أو ذاك ، ولاليلغ هذه الغاية أو تلك ، إنما الأدب غاية نفسه ، والكتابة ذاتها
غاية الأديب :

« إن الأديب إنما ينتج لأن طبيعته تقضي الإنتاج . ولأن البيئة من حوله تقضي
الإنتاج أيضا . ولأن الله قد خلق الجماعة الإنسانية وفيها طائفة من الظواهر
الاجتماعية . ومن هذه الظواهر أن ينتج الأدباء ويسمع الناس أو يقرأوا » ١١٤ .

ويؤكد هذا القول الأخير مبدأ مؤداه أن الأدب لاينبغي أن يكون وسيلة إلى أى شيء
خارجه ، وأن الأديب لا يكتب إلا لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب . ولاشك أن التسليم بمثل هذا
المبدأ يعنى نفى المسؤولية الاجتماعية عن الأديب ، بمعناها « الواقعى » عند خصوم طه حسين في
الخمسينيات ، ويطرح السؤال عن إمكانية التوفيق بين هذا المبدأ والإلحاح على أن الأدب

يتجاوز صاحبه ليحدث أثراً في الحياة الاجتماعية ، خصوصاً عندما يأخذ هذا الإلحاح شكل تأكيد أن الأديب « لا ينشئ أدبه لفرد من الناس ، ولا لجماعة محددة منهم ، وإنما ينشئه لبيئته التي يعيش فيها وهذه البيئة كلها » ، وأن « الأدب الذي لا يتوخى إصلاح الجماعات الإنسانية من بعض وجوهها لم يوجد بعد »^(١١٤) . هنا ، يعود طه حسين إلى فكرته الأخلاقية الأساسية المرتبطة بمرآة الضمير ، ليرفع التناقض بين أفكاره ، فيقول إن الأدب بطبعه خير ، لأنه لا يصدر إلا عن الإيثار . ورغم أنه غاية في ذاته بالنسبة إلى كاتبه إلا أنه يتجاوز هذا الكاتب ليحدث تأثيراً فيمن يتلقاه :

« والإصلاح والتغيير وتحسين حال الشعوب ورقية شئون الإنسانية أشياء تصدر عن الأدب صدوراً طبيعياً كما يصدر الضوء عن الشمس »^(١١٥) .

و« الشمس » - في هذا السياق - أشبه بالضمير . كلاهما يعطى دون أن يفكر فيمن يعطى . وكلاهما يمنح لأن المنح جزء من مقتضى طبعه الذي خلق له . ولماذا لانقول - هنا - إن مسؤولية الأديب ، إزاء ضميره ، عن المجتمع تتحول لتصبح لوناً من سجن الطبع ، إذا صحت هذه العبارة ؛ فالأديب لا ينتج حين يريد أو يراد منه ، وإنما هو ينتج حين يريد الأدب . والأدب نفسه خير محض . لا يقبل أن يكون وسيلة لأنه غاية في ذاته . وهو يجبر الأديب على الكتابة لأن الأديب لا يملك إلا الاستسلام لقوة الخير إذا قمصته . وعندئذ يصبح الأديب مجرد وسيط سلبى لهذه القوة الخيرة التي تتوجه بمقتضى طبعها إلى حياة العقول والقلوب ، فتوقظها وتكشف عنها الغطاء ، وتدفعها إلى الارتقاء بالحياة ، وتفتح أمامها الأبواب إلى عالم الجمال . و« الأدب لا يكون إلا جميلاً ، لأن طبيعته تقتضى ذلك ، وهو لم يوجد إلا للسمو بالنفس إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال »^(١١٦) .

قد نقول إن هذا الحل لا يرفع التناقض القائم بين الأفكار . ولكنه حل كاف من منظور طه حسين ، لمواجهة مفهوم الالتزام « الواقعي » ، بمعناه المحدد عند خصوم الخمسينيات . على أساس أن هذا المفهوم - فيما يتصوره طه حسين - يُخضع الأدب والفن إلى سلطان دقيق منظم ، فيجعل منه أداة للإعلان ونشر دعوة بعينها . و« هنا يفقد الأدب ويفقد الفن أخص خصائصها وهي حرية الأديب وحرية الفنان »^(١١٧) . وإذا فقد الأدب والفنان حريتهما فن المنطق ، في ضوء هذا القياس الشكلي ، أن تضيق حدود الأدب ، ويتحول مضمون الأدب إلى أحداث تعكس وقائع اجتماعية . ومعنى هذا - فيما يقول طه حسين - أن الأدب لا ينبغي

أن يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الأرض ، أو يصور إحساس الفرد وشعوره ومناجاة نفسه^(١١٨) . ومعنى هذا - أيضا - إلغاء « الفن للفن » بكل ما فيه من حق الأديب والجماعة في الاستمتاع بالجمال ، من حيث هو جمال واستجمام ، وارتفاع عما يتصل بالمنافع العاجلة القريبة إلى ما هو أبقي منها وأرق^(١١٩) . ويصبح الأدب - في النهاية - وسيلة إلى إرضاء الحاجات اليومية وطريقا إلى بلوغ المآرب ، وإطار ضيقا تفقد معه الحياة غناها الروحي ، ويفقد الإنسان فيه حرته :

« وليست الحياة شيئا بعد جوع . وسعة بعد ضيق . وغنى بعد فقر فحسب . ولكن فيها شيئا آخر أرق من هذا كله . وأقوم من هذا كله . هو هذا الروح الذي يحب الخير لأنه الخير . ويحب الجمال لأنه الجمال . والذي ينبغي أن يكون الشيع والرى والفن وسائل تمكنه من أن يجد غذاءه الفنى الرفيع . إن الذين يتخذون المادة غاية . أو يتعرضون لاتخاذها غاية . يهدرون مافى الإنسان من كرامة . وسيبطلون به إلى لون من ألوان الضعة لاينهى أن يبهط إليه »^(١٢٠) .

إن هذا الروح المخلق الذى يتحدث عنه طه حسين - ذلك الروح الذى يحب الخير لأنه الخير ، ويحب الجمال لأنه الجمال - يردنا إلى الضمير ، ذلك الصوت السماوى الخالد ، الذى يكن وراء مافى طبيعة الإنسان من سمو ، ومافى أفعاله من خير . وبقدر ما يردنا هذا الروح إلى الضمير فإنه يحول الكتابة إلى صدور طبيعى لخير محض ، لا يملك الأديب سوى أن يستجيب له . ولكن بقدر ما يسمو هذا الروح بالنفس ، حيث « تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال » يضى على المهمة الاجتماعية للأدب طابعا مطلقا ، وأعنى طابعا لا يقرن فيه الأدب بطبقة محددة ، أو بصياغة جمالية لمشكل تعانيه مجموعة اجتماعية ، بل يقرن الأدب بنزوع إصلاحى عام ، مؤداه أن الأديب ينشئ أدبه ، بمقتضى طبعه الخير ، ليتوجه به إلى بيئته التى يعيش فيها « هذه البيئة كلها » . وبقدر ما ينطوى هذا الطابع على نزوع إصلاحى ينطوى على توحيد ضمنى بين الطبقات ، وإلغاء ضمنى لصراعاها ، من حيث استجابتها إلى العمل الأدبى ، فيتحول العمل الأدبى - بدوره - إلى تجسيد لمثل أعلى يسعى المجتمع كله - بوصفه مطلقا لاتمايز بين طبقاته ، ولاتدابر بين مجموعاته - وراء الوصول إليه . ويصبح « العمل الأدبى الحق » - عند طه حسين - قرين الضمير الذى يجسد هذا « الروح » الذى يحب الخير لأنه خير مطلق ، ويحب الحق لأنه حق مطلق .

ولكن الضمير يتحول ليصبح أكثر تميزاً ، فيقترن بالمثل العليا ، واستقلال الأديب عن الآخرين ، واللذة التي يجدها عندما ينظر فيما يكتب « مصلحاً له يلتمس الكمال ، أو محققاً فيه كما يحدق في المرأة »^(١٢١) . إن الأديب يريد أن يرضى عن نفسه قبل أن يرضى عنه الناس « وليس شيء أشق عليه من أن يرضى عن نفسه . لأنه عسير لايحب المياسرة ، ولأنه ينظر إلى مثل رفيعة . بعيدة المنال . لا يكاد يدنو منها حتى تنأى عنه ، ولا يكاد يبلغها حتى تفوته »^(١٢٢) . هذا اللون من النظر في المرأة هو الذى يقلب شعار الواقعيين ، فيما يتصور طه حسين ، فيجعل « الحياة في سبيل الأدب لا الأدب في سبيل الحياة » ، كما أنه هو الذى يذكي جذوة الأدب فيرتفع به إلى آفاق « الأحاديث الفنية العليا » . تلك التى يجد فيها كل إنسان - كإنسان مطلق - صورة نفسه .

ولكن أهم عناصر الهجوم الذى وجهه طه حسين إلى واقعيي الخمسينيات - فيما عدا السخرية الضمنية من مفهوم « الانحياز الطبقي » - هو أن واقعييهم تحوّل الفن إلى محاكاة حرفية . فما أكثر ما تحدث إليهم - فيما يقول - بأن التصوير الفوتوغرافى غير التصوير الفنى ، و« أن الأديب الحقّ ليس أداة من هذه الأدوات التى نسميها الفوتوغراف والتى تسجل الأصوات »^(١٢٣) . إنه لا يفهم من واقعييهم - تلك التى تصاعدت إدانته لها فى مقاله « يوناني فلا يقرأ » (الجمهورية ٥ / ٣ / ١٩٥٤) وبلغت ذروتها الساخرة فى مقاله « واقعيون » (الرسالة الجديدة أول إبريل ١٩٥٦) - سوى أنها محاكاة فوتوغرافية للجانب المادى من الحياة . وأنها تصوير فوتوغرافى للمجتمع ، يخضع إلى عقيدة منظمة تفقد الفن خاصيته النوعية المرتبطة بحريته .

والحق أن الواقعية التى قُدمت إلى طه حسين كانت تعنى هذه الأشياء ، خصوصاً فى تطبيقاتها المتعجلة أو حماسها المنفعلى . ولكن هناك فرقاً بين « الواقعية » بوصفها نظرية أدبية فى ذاتها وبين تطبيقاتها النظرية أو العملية ، كما قدمها محمود أمين العالم أو عبد العظيم أنيس أو محمد مندور فى الخمسينيات . لقد كانت هذه التطبيقات - رغم قيمتها التاريخية - سطحية فى الغالب ؛ تنطلق من الحساس العاطفى أكثر مما تنطلق من التأصيل النظرى ؛ وكانت النوايا الطبية المحركة لها أكبر بكثير من الأدوات النظرية التى تسندها . ولم تكن مهمتها التبشيرية - التحريضية أحياناً - تتواكب مع العرض العميق ، أو التحليل الدقيق ، أو الاجتهاد الخلاقى فى فهم الأصول الفلسفية للنظرية ذاتها . بل على العكس . كانت (دوجاتية) هذه

التطبيقات . أعنى عدم مرونتها وواحدية أفقها ، قرينة النظرة الضيقة التى لا تلاحظ الجدل المتميز بين الوعى الأيديولوجى والإدراك الجمالى فى الأدب . وكانت « المنهجية التامة » - فيما لاحظ على الراعى - قرينة النقد الذى يرتبط بالخلق لخلق كما لاحظ كمال عبد الحليم . وكان الإرهاب فى معاملة الكتاب قرين نظرة واقعية فى الظاهر ، لكنها غير واقعية فى حقيقة الأمر . لأنها نظرة تخون روح النظرية وتشوهها وتعرضها عرضاً متفراً .^(١٢٤)

ورغم أن هذه التطبيقات كانت تتحدث عن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون إلا أنها كانت تحوّل العلاقة بينها - فى التحليل العملى - إلى علاقة شبيهة بعلاقة اللفظ والمعنى عند طه حسين ، رغم الخلاف الظاهرى المعلن ؛ فالمضمون هو الموقف الاجتماعى للكاتب . ويتمثل فى وقائع وأحداث اجتماعية ، أما الشكل فهو الكيفية التى يصاغ بها المضمون . ولكن المضمون يتحول إلى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانات سابقة على الشكل . ليصبح الشكل - بدوره انعكاساً آلياً لهذا المضمون السابق المجرّد ، مما يترتب عليه التوحيد بين الموقف السياسى الخارجى للأديب والعمل الأدبى ، وعدم الانطلاق من الطبيعة الأدبية للنص الأدبى ، بل الانطلاق من الكيان القبلى للوعى الأيديولوجى المفترض سلفاً . وعندئذ يصبح الشكل وعاءً لاحقاً لمضمون سابق ، يسعى إلى شكله كما يبحث المعنى عن لفظ يحويه . وتصبح العلاقة بين الإثنين علاقة مجاورة مكانية ، شبيهة بعلاقة المجاورة التى تحكم الصلة بين اللفظ والمعنى فى البلاغة القديمة . ولن يفيد فى نفى هذه النتيجة ما قاله العالم وأنيس من أن صورة الأدب - أو شكله - ليست هى اللغة :

« بل هى عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته . ونحن لانصف الصورة بأنها عملية . مشيرين بذلك إلى الجهد الذى يبذله الأديب فى تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها فى داخل العمل نفسه . فهى حركة متصلة فى قلب العمل الأدبى . تنحصر بها فى دوائره ومعاوره ومنعطقاته . وننتقل بها داخل العمل الأدبى من مستوى قصير إلى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبى كأننا عضواً حياً . وبهذا الفهم الوظيف للصورة يتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين . فإدراك العمل ليست يدورها معانى - كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة - بل هى أحداث . لامن حيث أنها أحداث وقعت بالفعل . ويشير العمل الأدبى إلى وقوعها . بل هى

أحداث تقع وتحقق داخل العمل الأدبي نفسه : ويشارك التدقيق الأدبي في وقوعها ونطقها،^(١٢٥)

إن فهم الشكل باعتباره حركة متصلة « في داخل العمل » وفهم المضمون باعتباره أحداثاً تقع « في داخل العمل » أيضاً ، إنما هو فهم لا يميّز بين الطرفين . وأهم من ذلك أنه فهم يتحول - عند التطبيق - إلى الثنائية التي يسلم بها طه حسين نفسه ، وأعني ثنائية الداخل والخارج ، والمعنى واللفظ . ولذلك وصف الكاتبان - العالم وأينس - مضمون « يوليسيز » لجويس بأنه « الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال الذي تتميز به الحضارة [الرأسمالية] الحديثة^(١٢٦) » ، ويوازنان بين فلسفة الهرب من الحياة عند المازني - مثلاً - والهرب من الحياة في « إبراهيم الكاتب » ، لتنتهي الموازنة الآلية إلى التوحيد بين موقف البطل الروائي وموقف المازني نفسه ، على أساس أن الموقفين موقف واحد « قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المفرقة » . ولا علاقة لهذا كله بأى نقد واقعى أصيل عميق ، بل لا علاقة له بالعملية الداخلية التي أشار الكاتبان إلى وقوعها في قلب العمل الأدبي ، بل تحويل للعمل إلى مجرد ترجمة لأحداث وقعت بالفعل ، يشير إليها العمل إشارة ترتبط بالفصل بين مضمونه (= الفكرة المجردة) وشكله الذي هو صياغة لهذه الفكرة . ولن ينفي هذه الثنائية الحديث عن التداخل والتفاعل ، أو المستويات التعبيرية ، أو الدوائر أو المحاور والمنعطفات . فهي كلمات فضفاضة . ما لم تنتقل من الصيغة الثنائية نفسها إلى صيغة أخرى . لا تعتمد على لغة إنشائية غامضة . بل صيغة تسعى إلى إدراك دقيق للوحدة التركيبية للنص الأدبي . فتؤسس شيئاً قريباً مما يطلق عليه - في النقد الماركسي المعاصر - « علم النص »^(١٢٧) .

وإذا تجاوزنا الآلية بين الشكل والمضمون واجهتنا الآلية في مفهوم الانعكاس الذي تستند إليه هذه التطبيقات ، ومن ثم فهم الظواهر الأدبية باعتبارها انعكاساً مباشراً لوقائع اجتماعية أو « أفكاراً » إيديولوجية ، مما يجعل الموازنة بين الأعمال الأدبية وماتعكسه شبيهة بالموازاة بين الموضوع وصورته في المرأة ، فيسعى الناقد إلى المقارنة بين صورة راصل . ويحول العمل الأدبي إلى محاكاة للواقع الاجتماعي . وهذا هو ماحدث - في كتاب « في الثقافة المصرية » (١٩٥٥) - حيث أدين إحسان عبد القدوس لأنه عكس أفكار طبقته « الراقية » . فآثار الشفقة عليها ، كما أدين البطل الروائي للمازني - في « إبراهيم الكاتب » - لأنه عكس « أوهاام البيئة الإقطاعية » ، وأتهمت « أهل الكهف » للحكيم بالرجعية لأنها عكست فيها

مصريا للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصاً ورجعية ؛ وتحول نجيب محفوظ إلى «كاتب البرجوازية الصغيرة» لأنه عكس - في رواياته - الوضع الاجتماعي لطبقته ، فسجل مأساتها ، دون أن يرى أبعد من هذه المأساة .. الخ . أما الأعمال الأدبية الأولى لطله حسين وتوفيق الحكيم فهي «فوق كل شيء وثيقة اجتماعية مصرية خطيرة ... من حيث إنها موقف اجتماعي محدد لكل كاتب منها» .^(١٢٨) وليس لكل هذه التطبيقات من معنى سوى اقتراب هذا النقد الواقعي من مزالق المحاكاة ، ليصبح مايقوله طه حسين من أن أصحاب هذا النقد «لم يريدوا أن يكونوا أصحاب فن وأدب وإنما أرادوا أن يكونوا أصحاب تصوير وتسجيل بأداة الفوتوغرافيا وأداة الفونوغراف»^(١٢٩) . ومالم يقله طه حسين هو أن هذه الواقعية خلطت خلطاً خطراً بين النقد الأدبي والسياسة العملية ، وجعلت الناقد أشبه بقائد سياسى فَرِحَ بنفسه . يوزع صفات «الرجعية» و«التقدمية» على من يشاء .

ولكن هل هناك خلاف جذرى بين هذه الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية عند طه حسين ؟ وهل هناك فارق حقيقى بين أن يقول عبد العظيم أنيس إن نجيب محفوظ «كاتب البرجوازية الصغيرة» لأنه «يعكس» طبقته ، أو يقول طه حسين إن أدب مونتني ورابليه فى القرن السادس عشر «يصور حياة الطبقة الفرنسية التى كانا يعيشان فيها أصدق تصوير»^(١٣٠) ؟ . لقد قلت من قبل إن تشبيه المرأة تشبيه مركزى فى فكر طه حسين النقدى ؛ لأنه يقوم بدور تأسيسى مهم فى الربط بين عناصر هذا الفكر ، على أساس أن العمل الأدبى مرتبط - دائماً - بشيء خارجه . وإذا كان العمل الأدبى مرتبط بالمجتمع من حيث هو صورة له ، تنعكس فى مرآة الأدب . فما الفارق الجذرى بين أن نسلم بنظرية الانعكاس ، فى مستوياتها السطحية ، أو نسلم بمقولة تين أو بعض الأفكار الوضعية ؟ .

إن المرأة - من هذا المنظور - عامل ربط يصل بين طرفين يبدوان متعارضين لأول وهلة ، لكن تسطحهما التصورى يسهل اتصالهما بواسطة المرأة . وإذا كان العمل الأدبى يصدر عن المجتمع فيصبح مرآة تعكسه ، ثم يعود هذا العمل فيؤثر فى المجتمع فيصبح مرآة تغيره . فليس هناك أى فارق جذرى بين موقف طه حسين وخصوم الخمسينيات من الواقعيين . إنه واقع معهم فى إطار نفس الموقف . بكل مزالقه التى تنطوى على السلب ؛ فتحول العمل الأدبى إلى محاكاة . وتجعل التغير فى الأدب صدئ آلياً لتغير المجتمع ؛ وبكل ميزاته الظاهرية المنطوية على الإيجاب ؛ إذ يؤكد الموقف العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتأثير الأول فى

الثاني . ويسلم بضرورة التغير في الأدب ، فيمهد لتقبل الأشكال الجديدة . ولكن فلتتمتعن
- أولا - في الوجه الإيجابي للموقف - عند طه حسين - لنرى إلى أين يقودنا في نهاية
المطاف .

٥ - الوجه الموجب للمرأة :

لاشك أن تسليم طه حسين بالعلاقة بين الأدب والمجتمع كان ينتهي به إلى تأكيد بعض
الخصائص النوعية التي تميز الصورة - في المرأة - عن موضوعها الذي تعكسه . ومن أهم هذه
الخصائص أن الصورة - في المرأة - تتميز عن موضوعها رغم تشابهها معه . وإلا أصبحت
هي إياه . إن العمل الأدبي - بعبارة أخرى - لن يؤثر في أفراد المجتمع . لو كان محض نسخة
حرفية من موضوعه ؛ فالأديب الحق - فيما يقول طه حسين :

« ليس مسجلا لكلام الناس على علاقته كما يسجله الفوتغراف . كما أن المصور الحق
ليس مسجلا لواقع الأشياء على علانها كما يصورها الفوتغراف . وإنما الفرق بين
الأديب والمصور وبين هاتين الأداتين من أدوات التسجيل أنها يصوران الحقائق
ويضيفان إليها شيئا من ذات نفسيهما . هو الذي يطلع بها أعماق الهائز والقلوب .
ويتيح لها أن تبلغ الأديب والمصور من نفوس الناس ما يريدان » .^(١٢١)

إن العمل الأدبي - بحكم خصائصه - يثير دوافع متباينة في الآخرين . وهو لن يثير هذه
الدوافع إلا إذا كان منظويا على تلك القيمة المضافة التي تجعل الصورة مؤثرة فيمن يتلقاها .
هذه القيمة المضافة ترتبط - أول ما ترتبط - بقدرة العمل الأدبي على تحسين الأشياء
وتقريبها ، مما يعنى أن العمل لا يعكس موضوعه كما هو . بل يضيف إليه شيئا . يزيد من
قبحه إن كان قبيحا . ويزيد من جاله إن كان جميلا . لكن العمل الأدبي لا يلجأ - قط - إلى
تحسين القبيح أو تقبيح الحسن . فتلك محض مغالطة يبرأ منها العمل الأدبي لارتباطه الدائم
بالحقيقة وسعيه وراءها . إنه يحلو الحقيقة - كالضمير - مهما كانت الحقيقة مخيفة أو موجعة .
ولكنه يتميز عن الضمير بأنه « يقصد إلى تجميل الحسن وتقبيح القبيح » . ووسيلته إلى ذلك هي
صدق الوصف والانفعال به . على نحو يجعلك - كقارىء - تحسّ بالصورة « وكأنها الشئ »

انتقل كل مافيه من المعانى إلى نفسك فأحدث فيها كل مايمكن أن يحدث من الانفعالات» (١٣٢).

والأمر - فى هذا التحسين والتقبيح - لايختلف كثيرا عما كان يسميه نقاد تراثنا باسم «التخييل» . وكانوا يعنون به أن العمل الأدبى - بحكم طبيعته التخيلية غير المحايدة ، وبحكم انطوائه على نظرة ذاتية للأديب - ينقل عدواه إلى المتلقى ، فيُعَدِّى به نحو فعل أو انفعال . ومعنى ذلك أن العمل الأدبى صورة خيالية لموضوع . ولأنه كذلك فإنه يعيد تركيب الموضوع لا لكي يقضى على وجود الموضوع ، أو يدمر خصائصه الأساسية التى يراها الأديب المتخييل ، وإنما لكي يبرز الموضوع فى صورة ذاتية فحسب ، أى صورة تبرز الخصائص التى يراها الأديب . والذاتية - فى هذا السياق - تعنى موقفا من الموضوع الذى قد يراه الأديب حسنا أو قبيحا ، كما أن تجليها الخيالى يعنى إعادة تركيب الموضوع على نحو يبرز الخصائص ، فيزيد من حسنها أو قبحها ، فإذا انتقلت الصورة إلى المتلقى اتخذ موقفا مماثلا لموقف الأديب ، بمعنى من المعانى ؛ فينفرد من الموضوع لأنه استثير - خياليا - بعملية التقبيح ، أو يقبل عليه متأثرا بعملية التحسين . وإذن . فالعمل الأدبى يتصف - أول مايتصف - بأنه صورة خيالية ، يلعب خيال الأديب دوراً مهماً فى تأليفها .

إن هذه الخاصية الخيالية هى التى تفرق بين العمل الأدبى فى الأدب وعمل الآلة «الفوتغرافية» . بل هى التى تفرق بين الصورة الفوتغرافية والصورة فى لوحة الرسام . ذلك لأن العمل الأدبى مثل اللوحة فى الرسم كلاهما من عمل الإنسان ، وكلاهما يظهر شخصية صاحبه ظهوراً واضحاً «نأنس إليه» . وبقدر مايمتاز كلاهما بالصدق والدقة يمتاز بالتأثير .

إن الخاصية الخيالية تعنى اللمسة الفردية فى مرآة الأديب . ومصدرها شدة تأثر الأديب بالأشياء . وتحويلها - بمجرد الشعور بها - إلى صور ليست غريبة على القارىء . أعنى صوراً قادرة - فيما يقول طه حسين - على استهواء النفوس وامتلاك القلوب ، فلا تكاد تلقى إلى الجمهور «حتى تخرجه عن طوره المألوف . وتملك عليه حسه وشعوره ، وتجعله يعيش مع الشاعر فى عالم جديد من الصور . يراها بعين الشاعر ، ويحسها بحسه ، ويتأثر بها كما يتأثر بها الشاعر نفسه» (١٣٣) . ولكن هذه اللمسة الفردية نقبضة الإغراب والغلو والإسراف والشذوذ ، إنها مرآة الكاتب الصادقة التى تصبح - لصدقها - كأنها مرآتنا .

قد يتميز عمل أدبي على عمل أدبي آخر بسبب بُعد الخيال أو قربه . ولكن مهما كان هذا التميز فليس هناك أى وجود لعمل أدبي دون الخاصية الخيالية . على أن هذه الخاصية - فى الوقت نفسه - لاتعنى انقطاع الصورة الخيالية (= العمل الأدبي) عن موضوعها ، بل تعنى النظر إلى الموضوع فى ضوء جديد ، يحمل صدمة التعرف المحركة للدوافع المتباعدة إزاء الموضوع . «إن الخيال لا يبتدع شيئا من لا شئ» . وإنما يستمد صورة ونتائج من الأشياء الموجودة ، يؤلف بينها تأليفا غريبا يبهز النفس ويفتتها» .^(١٣٤) «أين هو هذا النابغة الذى يبتدع شيئا من لا شئ» . ويحدث أحداثا لاتتصل بما قبلها . ولاتتأثر بما حولها ؟ !» .^(١٣٥) .

ولذلك يبدو الفرق واضحا بين «الخيال» و«الوهم» فى كتابات طه حسين . الوهم يبتدع شيئا من لا شئ ، ويؤلف بين أشياء لاثتلاف بينها . ولذلك فلا محال له فى العمل الأدبي ، لأن العمل الأدبي مرتبط - دائما - بالحقيقة . ومتصل - دائما - بمجتمعه . وقد يستطيع كاتب أن يبتدع أشياء يضيف بعضها إلى بعض ، «دون أن يكون لهذه الأشياء اصل فى الحياة الواقعة» ، لكن هذا الكاتب «سخيض حقا» ، لأنه يتباعد عن الحياة الواقعة وعن الأدب معا .^(١٣٦) أما الخيال فهو تأليف بين عناصر واقعة ، على نحو لا يدمر العلاقات القائمة سلفا بين هذه العناصر . ولذلك فهو استكشاف للحياة الواقعة وليس اختراعا لها . و«فرق ظاهر بين الاختراع فى الأدب والاستكشاف ، ولعل الاستكشاف يكون أصعب فى كثير من الأحيان من الاختراع»^(١٣٧) . إن الاختراع قد يعنى خلق مالا يوجد ، وقد يعنى الخلق من العدم .

أما الاستكشاف فهو التعرف على مغزى ، ينبع من حسن التأليف والتنسيق بين عناصر ما هو قائم . ولذلك لابد أن يتصف العمل الأدبي - فى تصوير موضوعه - بالصحة والاستقامة ، بحيث «لا ينكره العقل ولا يذهب فيه الخيال إلى غير حد» .^(١٣٨)

وتعنى ضرورة عدم إنكار العقل للعمل الأدبي - فى هذا السياق - أن العمل الأدبي يطير بحفاحين ، هما الخيال والعقل ، وتلك مسلمة إحيائية بالغة الأهمية . وإذا كان الخيال يشير إلى تأليف العمل الأدبي فيشير إلى أن الأديب ليس مجرد محاك سلبى ، أو أن حواسه «أدوات حاكية تحس الطبيعة فتقلها وتصورها كما هو شأن أداة التصوير الشمسى أو شأن الفنوغراف»^(١٣٩) ، فإن العقل يشير إلى خاصية مقابلة تربط هذا التأليف بموضوعه . وإذا كانت الخاصية الأولى - الخيالية - تعنى تباعد الصورة عن موضوعها فإن الخاصية الثانية

- العقلانية - تعنى التصاقها بهذا الموضوع ، فتشير إلى قدرة الأديب على الارتباط بموضوعه .
واتصاف صور مرآته - رغم خياليته - بالدقة والأمانة والصدق .

والتوازن بين الخاصيتين قرين التوازن بين هذا الاتصال والانفصال الذى ينطوى عليه الأدب فى علاقته بالمجتمع . وأهم من ذلك أن هذا التوازن قرين ضيقة توفيقية ملحة ، تحاول أن تلغى تناقض الأطراف بالمصالحة بينها ، لتؤكد - فى هذا السياق - التوازن بين العقل والخيال ، وتحفظ للعمل الأدبى قدرته على التأثير ؛ عندما تحفظ له الاعتدال بين الجنوح الرومانسى والاتزان الكلاسى . ولا يكتسب العمل الأدبى قدرته على التأثير - من هذا المنظور المعتدل - إلا لأن الأدباء « لم يعتمدوا على الخيال وحده وإنما اعتمدوا على الخيال واستغلوا العقل استغلالاً عنيفاً » ، فكانوا « أصحاب خيال وعقل »^(١٤٠) . ولذلك ارتفعت قيمة شعر خليل مطران لأنه « مقتصد يرى أن الشعر ليس خيالاً صرفاً ولا عقلاً صرفاً وإنما هو مزاج منهما »^(١٤١) . وارتفعت قيمة أدب محمد السباعى لأنه « ينشئ لك أدبا هو مزاج من الواقع كأدق ما يكون ، ومن الخيال المطلق كأشد ما يكون الخيال انطلاقا ، ويبلغ بهذا المزاج أبدع ما يمكن أن يبلغه الكاتب من الائتلاف »^(١٤٢) .

وإذا اختل التوازن بين جناحي العقل والخيال هوى العمل الأدبى ، وفقد جانباً من قيمته عند طه حسين ، إما لطغيان العقل وتحول الأدب إلى تجريد يخلو من الخيال ، وإما لطغيان الخيال وغلو الأدب فى البعد عن الحياة الواقعة . هكذا اهتزت قيمة « رجعة أبى العلاء » للعقاد ، لأن العقاد « أراد أن يغلب خياله على عقله فلم يصنع شيئاً ، لأن عقله كان فى هذه المرة أقوى من خياله »^(١٤٣) . وضعفت « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم لأن الفلسفة والعقل غلبت الكاتب ، فسيطز العقل على المسرحية التى أصبحت خليقة بالقراءة لا التمثيل^(١٤٤) . وفى المقابل من ذلك اهتزت قيمة « نحو النور » لإبراهيم المصرى ، حيث جنح

الخيال فضاع العقل ، ولم تظفر المسرحية « برضا الفن والأدب ، وملاءمة المنطق والحق . والقرب من الحياة الواقعة »^(١٤٥) . تماماً مثلما اختل جانب من شعر على محمود طه لأنه « يغلو فى الخيال أحياناً حتى يجاوز المألوف ، ويتورط تورطاً فاحشاً فيما عاب النقاد به أباً تمام ، فهو يحسم مالا سبيل إلى تجسيمه »^(١٤٦) .

وعندما يتصف العمل الأدبي بالتوازن القائم بين الطرفين المتعارضين للخيال والعقل يتسم بصفة أخرى هي «المشاكلة» التي تؤكد اقتراب العمل الأدبي من الحياة الواقعة وعدم تباعده عنها. قد تبدو هذه الصفة مراوغة في الشعر، ولكنها موجودة فيه، لأن الشعر تصوير يحد كل إنسان فيه بعض ما يعانيه. وإذا كان الشعر يحقق عملية مشاكلة الحياة الواقعة على نحو أكثر ذاتية فإن هذه الصفة تتحقق في القصة والمسرح على نحو أكثر وضوحاً، إذ أن كليهما يقدم أحداثاً وشخصيات تصور مجتمع الكاتب، أو أي مجتمع آخر، يتخذه الكاتب وسيلة للتخيل غير مباشر لمجتمعه. ولذلك تبدو أهمية إيهام التخيل الذي تتطوى عليه القصة أو المسرحية، فرغم أنها بمثابة عالم خيالي، إلا أنه عالم يقود المتلقي إلى الحياة الواقعة، بل يشعر المتلقي أنه يطالع فيه حياة فعلية. ويؤكد هذا الشعور - عند المتلقي - التفاصيل التي يركز عليها الكاتب فنقل بها إلى المتلقي وقع المشهد الحى والتفاصيل الحميمة للحياة الاجتماعية. وربما كانت هذه إحدى الميزات المهمة للقصة، إذ إنها من خلال تفاصيل الوصف والتصوير تمكن القارئ من معايشة الحدث ومعايشته، كما لو كان يعاين حدثاً فعلياً في الحياة. وأنت - ككاتب - لتحسن الوصف والتصوير - فيما يقول طه حسين - لشيء من الأشياء «إلا إذا وصلت به ملحقاته التي تكمله وتعطيه صورته النهائية»^(١٤٧). وإذا وضعت هذه التفاصيل، أو الملحقات، في مكانها المناسب انتقل الإحساس بالحدث إلى المتلقي انتقالاً كاملاً، بل اختلطت عليه الحقيقة بالفن.

وإذا كانت القصة «ترسم الحياة رسماً قوياً صادقاً»^(١٤٨) فمن الطبيعي أن ينسى القارئ أنه يقرأ «أحدوث» ويستيقن أنه «يشاهد الحياة»^(١٤٩)، فيصل إلى تلك الحالة التي يصفها طه حسين - عندما يخاطب قارئ المسرحية قائلاً: «إنما تحسن أنك تشهد أو تقرأ شيئاً شائعاً كأنك تشهده وتقرأه كل يوم»^(١٥٠). ذلك لأن التمثيل «يقصد به قبل كل شيء إلى تصوير الحياة الواقعة»^(١٥١). وكل قصة من القصص «يجب أن تكون... مرآة صادقة لطبيعة الخلق»^(١٥٢). فإذا كانت القصة كذلك فلن تشعر كقارئ أنك تشهد مسرحية أو تقرأ قصة «وإنما يملكك شعور قوى هادئ بأنك تشهد فصلاً من فصول الحياة»^(١٥٣)، لأن القصة «تصور حياة الناس كما يحيونها في غير إغراب ولا إبعاد»^(١٥٤).

وما يقال عن القصة أو المسرحية تعميماً يمكن أن يقال عن الشخصية تخصيصاً. ويعنى طه حسين «الشخصية التي قصد الكاتب إلى تصويرها، واتخذها مرآة لعصر من العصور.

لرؤية إلى نقد جيل من الاجيال» (١٥٥) وقد يرسم الكاتب شخصية خيالية ، ولكنه لا يقصد بهذه الشخصية إلى شخص بعينه بل صورة عامة ، تنطبق على أشخاص كثيرين . ولذلك فهو يكون شخصيته من أشخاص كثيرين « يأخذ من أخلاق كل واحد منهم طرفا ، ثم يضيف هذه الأطراف بعضها إلى بعض ، فينشئ منها صورة قد تعجب أو لاتعجب ، ولكنها لاتخلو من عبرة وموعظة ، ولعلها أن تحمل الناس على أن يصلحوا من أمورهم ويخفوا من شروهم » . (١٥٦) ولذلك يغدو الأشخاص الخياليون - في القصص - « أعظم أثرا وأشد سلطانا على حياة الأحياء من الأشخاص الذين يستمتعون بالحياة الواقعة التي لاشك فيها ولاريب » (١٥٧)

وقد يرسم الكاتب المعاصر شخصية من شخصيات التاريخ ، ولكنه لا يرسمها أو يصورها . كما كانت عليه تماما في الماضي ، أو كما يراها التاريخ ، فتفقد الشخصية طبيعتها الخيالية التي تجعل منها شخصية أدبية . إنه يصورها كما يراها هو ، أو كما يجب أن يراها . ولكن رؤيته لها - مهما كانت خيالية - لاتدمر حقيقة الشخصية التاريخية ، بل تؤلف عناصرها على نحو لا يختلف عن جوهر الحقيقة ، ولا يتعارض تماما مع التاريخ ، وبذلك يخلق الأديب شخصية أدبية تاريخية في الوقت نفسه . تاريخية لأنها لم تلغ التاريخ ، وأدبية لأنها توصل ما يريده الكاتب من هدف اجتماعي ذي محتوى أخلاقي ، بما تمكسه الشخصية بوصفها مرآة ، تنطوي على قيمة مضافة . ومن المحقق - فيما يقول طه حسين - أن هناك أشخاصا من الحق على الأديب أن يصورهم للناس « فقد يكون في تصويرهم ، إلى جانب النفع الفني ، نفع خلقي واجتماعي » (١٥٨) .

وتفرض مشاكل الحياة الواقعة إلى خاصية أخرى لا يتحقق الإيهام إلا بها ، وأعنى خضوع العمل الأدبي إلى قوانين الحياة ومن الواضح - عند طه حسين - أن العمل الأدبي لن يصل إلى القارىء ، أو يؤثر فيه ، إلا إذا كان خاضعا لنفس القوانين التي تخضع لها حياة القارىء نفسه . صحيح أن قوانين الطبيعة - فيما يقول طه حسين - « لاتستطيع أن تثبت أمام قوانين الفن » (١٥٩) . ولكن عدم الثبات لا يعنى المجافاة بين قوانين الفن والطبيعة . إن القوانين الأولى أثر من آثار الثانية ، لأن الفن يستهدى الطبيعة ، بل إنه لا يغيرها - إذا أراد - إلا إذا

كان معتمدا على منطقها . ولولا ذلك لاقترنت القصة على حكاية الأحداث وسرد الوقائع دون أى رابط أو نظام . إنها « فقه حياة الناس وما يحيط بها من الظروف ، وما يتتابع فيها من الأحداث »^(١٦٠) . وبقدرة ما تتبع مادتها من حياة الناس ، ينبع نظامها من تتابع الأحداث التى يعيشونها . فيخضع إلى قانون العلّة الذى تخضع إليه الحياة نفسها . وعندما يخضع نظام العمل الأدبى إلى هذا القانون يوضع كل شىء منه فى موضع محتوم « لا يستطيع أن يتجاوزه ولا ينبغى له أن يتقدم أو يتأخر »^(١٦١) . وعندئذ تتصل عناصر العمل الأدبى وأجزاؤه وأحداثه ، على أساس من علاقة السبب بالمسبب ، أو العلة بالمعلول ، وتجرى أحداث العمل مطردة مستقيمة « يتبع بعضها بعضا ، وينتج بعضها من بعض ، حتى تنتهى إلى نتيجتها الطبيعية المعقولة »^(١٦٢) .

وأوضح مظهر من مظاهر خضوع العمل الأدبى للقوانين التى تخضع إليها الحياة - لو تجاوزنا السببية - هو أنه ينطوى على ما تنطوى عليه الحياة نفسها من ثنائية لاقته ، تجمع بين الخير والشر ، والفرح والحزن ، والبساطة والتعقيد . ولذلك لانكاد نتمضى فى قراءة مسرحية ناجحة ، حتى نجد فيها « أحسن الالتئام بين حقائق الحياة الواقعية وما فيها من خشونة وغلظة وتعقيد »^(١٦٣) . ولانكاد تطالع رواية ناجحة حتى نجد الرواى يصوّر لنا الحياة ، وكأننا نعيش بين ناسها « فنضحك حين يضحكون ونحزن حين يحزنون »^(١٦٤) . وقد يرى الأديب الحياة كما هى ، أو كما يجب أن تكون ، لكنه - فى النهاية - يمثل جانباً من جوانبها ، بكل ما ينطوى عليه هذا الجانب من خير وشر . وهذا طبعى إذ « ليس فى الحياة جمال خالص وليس فيها خير خالص ، وإنما جمال الحياة وخيرها رهين بقیح الحياة وشرها »^(١٦٥) . وبقدر ما يعنى هذا كله أن العمل الأدبى يخضع إلى منطق الحياة فإنه يعنى أن العمل الأدبى « يعدل عن المنطق النظرى إلى منطق الحياة الواقعية ، أو هو يكشف أمامك هذه الحياة الواقعية حتى تلمس منطقها بيدك »^(١٦٦)

وإذا كان منطق الحياة يعنى ذلك المزيج من الخير والشر فإنه يعنى - قبل ذلك كله - أن الحياة لاتقوم على المصادفة ، وأنه لامكان فيها للفوضى ، بل تلازم العلة والمعلول ، والثبات الحتمى الذى يجعل من الحياة نفسها آثارا لازمة « لطائفة من القوانين المحتومة »^(١٦٧) . وعندما يخضع العمل الأدبى لهذه القوانين المحتومة ، فإنه يتحول إلى كيان ترتابط عناصره « فى نظام متسق سهل لللبس فيه ولا التواء »^(١٦٨) ، وفى « وحدة ملتزمة الأجزاء حسنة التأليف فيما

بينها»^(١٦٩) . وفي «بناء محكم متقن ... ليس فيه مايزيد على الحاجة»^(١٧٠) . لكن هذه الوحدة - في البناء والتأليف - لاتتعارض مع التنوع في النهاية ، فالحياة نفسها تقوم على هذين المبدئين . وعندما ينعكس مافى الحياة على العمل الأدبي يتصف العمل بخاصيتين يبلغ بهما أقصى مايقدر من النجاح ، وهما : «الوحدة التي لاتغيب عنك لحظة ، والتنوع الذى يزود عنك السأم ، ويحيى إليك أنك تحيا حياة حافلة مختلفة المظاهر والمناظر والأحداث»^(١٧١) .

٦ - الوجه السالب للمرأة :

إن مايربط بين هذه الخصائص جميعها هو أن العمل الأدبي «مرآة صادقة ... لحياة الناس»^(١٧٢) . ولكن أليست كل هذا الخصائص ، رغم ماقد يبدو فيها من إيجاب ظاهرى ، تردنا إلى جوهر المحاكاة ؟ . إن هذا التوازي اللافت بين الصورة وموضوعها ، وبين العمل الأدبي والمجتمع ، ينقلنا - دائما - من العمل إلى أصله ، ويرد تميز العمل الأدبي إلى إضافة خيالية من قبيل التحسين والتقييب ، ويكبح حركة الخيال في التأليف فيردها إلى العناصر الأساسية للموضوع عن طريق العقل . والعقل - بدوره - يقودنا إلى ضرورة المحافظة على سلامة الأصل وثباته ، فيؤكد ضرورة مشاكلة الحياة ، فيرد نجاح العمل الأدبي إلى عدم تمييزنا - كقراء - بين مانطالعه فيه ومانشاهده في الحياة الواقعة ، بحيث لايصبح للعمل الأدبي قيمة إلا إذا كان ملثما مع حقائق الحياة ، خاضعا إلى قوانينها المحتومة . وهنا لابد أن يثار السؤال عن الفارق بين العمل الأدبي والترجمة المؤثرة . إن الفارق بين الإثنين ينحصر ، بل يصبح العمل الأدبي مجرد ترجمة مؤثرة لأصل ثابت ، أعنى ترجمة تستجيب إلى أصلها فلا تغايره ، إلا من حيث هى إضافات هامشية في النهاية . إن ماأثبتته الخيال نفاه العقل ، ولم يفلح التوازن بينهما إلا فى قص جناح كليها ، وماأأكد بغنى الوحدة من خلال التنوع محته وطأة القوانين الخارجية المحتومة ، فضاع الفرق بين منطق العمل الأدبي ومنطق المحاكاة .

وإذا تجاوزنا عن غموض كلمة الحياة نفسها ، وإذا تجاوزنا عن فصل الفن عن الفوتوغرافيا - وهو فصل ساذج - فن الصعب أن نتجاوز عن التناقض القائم بين عناصر الصيغة التوفيقية . ويزر سؤال آخر عن الكيفية التى يستطيع بها الأدب تغيير المجتمع والعهيد للثورة وهو خاضع إلى قوانين الحياة المحتومة على هذا النحو ؟ ! لقد تأكدت حرية الأديب وحرية الأدب ، لكن هذه الحرية التى كان طه حسين يلوح بها - دون كلل - فى وجه أنصار

الواقعية ، تصبح حرية مراوغة ، مجازية أكثر منها حقيقية ، لو نظرنا إليها - أولا - من منظور الجبر التاريخي الذي يحكم عمل الأديب ، ولو نظرنا إليها - ثانيا - من منظور الطابع الفطرية الذي يجعلها تولد بمولد الأديب ، دون أن تكون لتجربته التاريخية دخل في تشكيلها ، ولو نظرنا إليها - أخيرا - من منظور الآلية العفوية التي تجعلها مرادفة لضوء الشمس وعطر الزهرة . ولذلك لا تتحول هذه الحرية إلى عنصر فعال من عناصر الخاصية الخيالية للعمل الأدبي ، بل تقتزن بحركة الخيال التي يجبرها العقل على الاعتدال ، فتقلب الحرية لتصبح قرينة الجموح الخطر للخيال ، وتشجب تدريجيا تحت وطأة التلازم بين العلة والمعلول والمشكلة بين صور المرأة وموضوعها .

وليس من الضروري أن نكرر - هنا - ما يقوله بعض النقاد المعاصرين من أن الخلق الفني انحراف وتغيير للواقع وتحويل له وفقا لقوانين الفن الخاصة ، وإن أثر الفن يكمن أساسا في تشويه الواقع ، بل نقول : إن أسر العمل الفني في سجن المشكلة مع « الحياة الواقعية » وإخضاعه المحكم لقانون العلية ، يؤكد أننا في قلب المحاكاة الذي يتبض - دائما - بالصدق . والصدق تطابق بين طرفين ، وعلاقة يذعن فيها المعلول إلى علته . ومادما في قلب المحاكاة التابض بصدق المطابقة فإننا لن نكون أصحاب فن وأدب بل أصحاب تصوير وتسجيل . وكيف يمكن أن يكون نتاج الأديب « صدى لحياة الناس » ومشاكلاً لقوانين الحياة الواقعية المحتمومة ، ويكتسب القدرة - مع ذلك - على تغيير المجتمع أو تحقيق الثورة التي يحلم بها الأدباء ؟ وكيف يمكن أن يحرر الأديب غيره وهو سجين هذه الحرية التي يولد بها دون أن يكون له دخل فيها ؟ إن الوجه الأول للحرية - كالوجه الأول للمرأة - نقيض الوجه الثاني لها ، لا يتصل كلاهما إلا على أساس من هذه المجاورة التي يفرضها التوفيق ، والمجاورة التي لا تلتقي التناقض بين الأطراف . وعندئذ تثبت الحرية وتُنفى بنفس القدر . وتغدو للمرأة الأدب فاعلية مستقلة بنفس القدر الذي تنفي عنها هذه الفاعلية . ويقدر ماتضيع حرية الأدب والأديب التي أريق حولها كثير من المداد يتحول العمل الأدبي إلى وثيقة اجتماعية تاريخية ، وأعني وثيقة تنفي الخصائص السالبة للمحاكاة فيها الخصائص الموجبة للخيال ، وتحنق صرامة الوحدة السببية ثراء التنوع وجموح الاختيار الذاتي للأديب .

ويتحول العمل الأدبي ، بسبب ذلك ، تدريجيا ، إلى وسيلة تخدّر وعي المتلقي بمجتمعه ، وتنقله من منتج مشارك في العمل الأدبي ، إلى مستهلك سلبى للعمل ، فلا يتجاوز

وضع المحذّر المذمّن إلى وضع المشارك الفعل في تغيير المجتمع وتطويره . لقد أراد طه حسين للعمل الأدبي أن يَمَكّن القارىء من أن يرى نفسه وغيره من الناس ، من الناحية التي تجعل بين القارىء وبين الناس شبيها ، فتعطفه على الناس وتعطف الناس عليه . وقال طه حسين للقارىء : إن علامة العمل الأدبي العظيم هي إحساسك بأن العمل يخادعك عن نفسك ، فتشعر بأنك تشارك في حياة هادئة ، يملكك فيها شعور قوى هادىء « بأنك تشهد فصلا من فصول الحياة ، أو تطلع على صورة من صور الحياة . ومن هنا كان ماتشعر به من لذة أو ألم صادقا لأنه لم يتكلف ولم يعتمد ، وإنما نشأ في نفسك كما تنشأ فيها اللذات والآلام اليومية أمام هذه المظاهر الفطرية التي تبعث في النفس اللذة والألم»^(١٧٣) . وتلك ، تحديدا ، صفات العمل الأدبي الذي يقوم على المحاكاة . وأهم خاصية لمثل هذا العمل هي التخدير المصاحب لعملية التلقّي .

والتخدير صفة تعني إلغاء الوعي النقدي عند القارىء . إنه يشعر - وهو يتابع مثل هذا العمل القائم على المحاكاة - أن كل شيء ساكن هادىء ، وأن مشاعره نفسها هادئة ، وأن مايتخلق مع هذه المشاعر لا يتجاوز اللذات والآلام اليومية العادية ، وأن ما يحدث لا يعدو أن يكون دوامة صغيرة سرعان ما تنداح ليبقى سطح الوعي ساكنا كما كان . وبدل أن تهتز أعماق الوعي - عند هذا التلقّي - يهتز السطح ، فيظل مخدرا مستهلكا . وبدل أن يتحول العمل الأدبي إلى قوة تعصف بنظام الوعي ، لتدفع إلى إعادة النظر في كل شيء ، وإعادة تقويم كل شيء ، ليتخلى المتلقّي عن سلبتيته ، ويساهم بدل أن يستهلك ، يَبْقَى العمل الأدبي المحاكائي - بكسر الكاف - على حذر المتلقّي ، بل يزيد من هذا الحذر ، فيوهن من وعية النقدي . وينحوبه إلى التسليم العاجز بثبات نظام الحياة ، والإذعان إلى كل ما هو ثابت في مجتمعه .

وإذا كانت حرية المتلقّي تضمر إزاء هذا العمل ، إذ لأشياء يترك له ، ولا فجوات تستفزه إلى إكمال العمل ، ولأسئلة معلقة تجبره على إيجاد الحل ، فإن انتفاء هذه الحرية يتجاوز العمل ليدعم الاستجابة السلوكية السالبة في حياة هذا المتلقّي ، فلا يتجاوز الأمر هذه « العبرة والموعظة » التي « لعلها أن تحمل الناس على أن يصلحوا من أمورهم »^(١٧٤) ، بدل أن تفجر فيهم الوعي بضرورة تغيير حياتهم . أما العمل الأدبي نفسه فإنه يبقى هادئا ساكنا ، يقوم على الائتلاف المعتدل بين العقل والخيال، ويؤكد - ضمنا - بمشاكلته للحياة أن ما هو قائم سيظل قائماً. وإذا كانت تفاصيله تردنا إلى الحياة فإنها تردنا إليها ، بوصفها هذا المزيج المعتدل

من الخير والشر ، والقبح والجمال ، والنعم والبؤس ، والسعادة والشقاء ، فتوهما هذه التفاصيل بأزلية العلاقة بين هذه الأضداد ، وثبتت فينا قناعة الرضى التى تفترض « أن تمايز الأشياء وتفاوت الأحياء أصل من أصول الوجود . فلو لا الفقر ماكان الغنى ، ولو لا البؤس ماكان النعم ، ولو لا الانخفاض ماكان الارتفاع ، ولو لا الضيق ماكانت السعة » (١٧٥) . ولأذن فلا خير فى الحياة « إذا لم تكن حزنا وسرورا ، ولذة وألما ، وجدا ولها » (١٧٦) . وننتقل خلال حذر هذا التسليم إلى تقبل الوسطية فى كل شيء ، بل إلى تقبل بؤس الحياة نفسه بوصفه منطقا طبيعياً ، ونتقبل وضعنا فى البؤس والنعم ، أو الشر والخير ، بوصفه الوضع الطبيعى ، ونتقبل العمل نفسه بوصفه المرأة التى تعكس هذا الوضع الطبيعى .

وقد نخزننا هذه المرأة حيناً ، أو توقظنا كما يوقظنا الضمير ، ولكننا سرعان ما نعود إلى مانحن عليه ، فنرى الحياة كما هى . « قد امتزج حلوها بمرها ، واختلط خيرها بشرها ، وليس للإنسان أن يحتكم فيها ، ولا أن يجعلها صفوا خالصا ، وإنما الإنسان مضطر أن يحتملها كما تأتى ، فيستمتع بما فيها من خير ، ويصبر على ما فيها من شر » (١٧٧) . « هكذا نعانى اللذات والآلام اليومية أمام هذه المظاهر الفطرية الطبيعية للمرأة ، تلك التى تخدرنا فى حضرة القوانين المحتومة التى تقوم عليها الحياة ، والتى ليست من صنعنا ، ولا قبل لنا بتغييرها . وعندئذ نتقبل الحياة دون وعى ، تماماً كما نتقبل العمل الذى هو صورة صادقة أمينة لها . وإذا كان العمل الأدبى وثيقة لهذه الحياة فإنه يصبح وثيقة على عجزنا وخدرنا ، لو تقبلنا وجوده القائم على المحاكاة .

وإذا تجاوزنا أثر الخدر الذى يحدثه فينا العمل القائم على المحاكاة إلى الأثر الذى يحدثه فى الناقد وجدنا النتيجة متقاربة ، بل وجدنا الناقد بعد أن سلم - ضمناً أو صراحة - بمبدأ المحاكاة فى العمل الأدبى يتراجع عن بعض الخصائص النوعية التى أثبتنا للأدب ، ويتناسى الجوانب الموجبة التى أعلنها عن قدرة العمل الأدبى على تغيير الحياة نفسها . وعندئذ يرى الناقد العمل الأدبى بوصفه وثيقة اجتماعية تاريخية ، يبحث فيها عن « مرآة صادقة صافية لحياة الناس » فينسى الوجود الموضوعى للعمل نفسه ، ويشغل بالمقارنة بينه وبين الحياة السابقة عليه . ولعل الأدق أن لا تحدث عن نسيان الوجود الموضوعى للعمل - فى هذا السياق - بل نقول : إن العمل الأدبى بعد أن أصبح « مرآة صادقة صافية » صار محاكاة لحياة الناس ، فلم يعد أمام الناقد غير المقارنة بين الطرف المحاكى - بكسر الكاف - والطرف المحاكى -

بفتحها - على نحو يتناسب مع المرأة الصافية الصادقة ، أو الوثيقة التاريخية الاجتماعية . يقول طه حسين : (١٧٨)

« ولولا أن الأدباء يشاركون في الحياة الواقعية بأدبهم لما أمكن أن يلهج مؤرخو الآداب بهذه الجمل التي يلحون علينا بها من أن الأدب صورة لعصره ومرآة لبيته . ومن أن الأدب مصدر من مصادر التاريخ » .

إن الأدب يقترب من الوثيقة التاريخية - في هذا النص - اقتراباً يندى بهما إلى حال من الاتحاد ، فيصبح الأدب وثيقة تاريخية تقدم كل العون إلى المؤرخ الذي يستخدم الأدب بوصفه مصدراً من مصادره . ولهذا السبب قال قداماؤنا (١٧٩) :

« إن الشعر الجاهلي ديوان العرب . لأنهم لم يكادوا يعرفون شيئاً من أمر هؤلاء الجاهليين إلا من طريق هذا الشعر . ومن المحقق أن الشعر الإسلامي ديوان العرب في القرن الأول للهجرة . وأنتك إذا اعتمدت على المصادر التاريخية وحدها أضعت أشياء خطيرة جداً من حياة المسلمين في ذلك العصر . وأكاد أعتقد أن الأمر كذلك بالقياس إلى حياة الأمة العربية على اختلاف عصورها وأطوارها وبيئتها وأكاد أعتقد كذلك أن شأن الأمم الأخرى في هذا كشأن الأمة العربية » .

وما دام الشعر العربي على امتداد عصوره « مرآة لحياة الجماعة » فمن المؤكد أننا لا نعرف شيئاً يصور الأمة العربية أصدق تصوير مثل الشعر العربي ، الذي هو وثيقة تاريخية تدرس كما تدرس الوثائق التاريخية ، لأغراض تتصل بتفهم الأصل الذي تعكسه مرآة الأدب والتاريخ معا . ومعنى هذا أننا لن نتوقف - من هذا المنظور - عند العمل الأدبي إلا بقدر مايزودنا بمعلومات تاريخية عن موضوعه أو أصله الخارجي ، ولذلك :

« لا نهتفى من الأدب والتاريخ رواية الأعاجيب والعظائم . ولا إرضاء الدوق والميل الفنى ، وإنما نتخذ الأدب والتاريخ مرآة للأهم . وسبيلاً إلى فهم حياتها العقلية والشعورية . وإلى فهم ما عكست له من ألوان النظم المختلفة » (١٨٠) .

وليس لنا أن نناقش إمكانية اتخاذ الأدب مصدراً من مصادر التاريخ ما ظل ذلك من عمل المؤرخ فحسب ، فلا يدخل في صميم النقد الأدبي . ولكن المشكلة أن طه حسين

يؤمن - بحكم صيغته التوفيقية المعتمدة على المرأة - أن هذا البعد التاريخي الوثائقي للأدب يمثل أحد جوانب قيمته التي يجب على ناقد الأدب أن يعنى بها . وفي هذا الإيمان خطوره التي تؤدي إلى النظر إلى الأدب بوصفه وثيقة . وهو نظر كامن في طبيعة تشبيه المرأة نفسه . فما دام العمل الأدبي يعكس حقائق تصدح الجماعة . فهو وثيقة اجتماعية تاريخية بالضرورة . وما دام ما في الأدب من انعكاس حقائق خارجية أمر مرتبط بماهيته ووظيفته . بوصفه مرآة . فمن المنطقي أن يمثل هذا البعد جانباً من جوانب قيمة العمل الأدبي . فيختلط دور المؤرخ بدور ناقد الأدب . وتسعى الاستجابة النقدية - في جانب من جوانبها - إلى الإلحاح على إبراز التماثل حيناً . والتطابق أحياناً . بين النص الأدبي من جهة والحقائق التاريخية والاجتماعية من جهة أخرى . وبقدر ما يحول هذا المعنى النص الأدبي إلى وثيقة تاريخية اجتماعية يحول الأدب إلى محاكاة خارجية للمجتمع . ويحول النقد إلى تاريخ للنص أو استنطاق تاريخي له .

ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن يبحث الناقد عن صدق النص من الناحية التاريخية والاجتماعية . والصدق صفة تشير إلى تطابق بين شيئين كما قلت . وهما : العمل الأدبي والحقائق التاريخية الاجتماعية التي تنعكس في مرآته . وحركة النقد - في هذا الجانب - حركة تبدأ بالنص بوصفه صورة لموضوع خارجي . وتنتهي بتأكيد التطابق بين الصورة والموضوع . لتختفي الخاصية الخيالية ، ويضيع الفارق بين الصورة الفوتوغرافية والصورة في مرآة الأدب . وبذلك يعود طه حسين الذي اعترض على تين إلى أبسط مقولات تين . فلا يعني بالعمل « إلا من حيث هو أثر من آثار العصر الذي عاش فيه والبيئة التي خضع لها »^(١٨١) . وعندئذ تتحدد قيمة العمل الأدبي مع صدقه التاريخي . فيرتفع شعر عمر بن أبي ربيعة - مثلاً - لأننا نجد في هذا الشعر أصدق مثال للعصر والبيئة اللذين كان يعيش فيهما :

« وإن المؤرخ الذي يريد أن يدرس حياة الأرستقراطية القرشية في الحجاز أثناء القرن الأول للهجرة يجب أن يلتبس هذه الحياة في شعر عمر بن أبي ربيعة . قبل أن يلتبسها في أخبار التاريخ وحوادثه المختلفة ... والمؤرخ الذي يريد أن يدرس حياة المرأة العربية المتلفة في هذا القرن الأول يجب أن يلتبس هذه الحياة في شعر عمر بن أبي ربيعة . فلن يظفر في مصب آخر من مصادر الأدب والتاريخ يمثل ما يظفر به في هذا الشعر ... والمؤرخ الذي يريد أن يدرس الصلة بين الرجال والنساء في هذا العصر يجب أن يلتبس ذلك عند عمر بن أبي ربيعة . فسيجد منه في شعر هذا الشاعر كل ما أراد »^(١٨٢)

وما دام الشعر يمكن أن يستغل بوصفه وثيقة تاريخية - على هذا النحو - فمن الممكن أن نتخذ الشعر والتعراء «مقياساً للحكم على العصر» (١٨٣). ومن هذا المنظور يمكن القول إن الشعر الجاهلي . كله أو بعضه . منتحل لأن الصورة التي يقدمها لا تنطبق على الأصل التاريخي . وذلك في ضوء مبدأ مؤداه :

«إذا كان الشعر في لفظه ومعناه مرآة لحياة الشاعر خاصة . ولحياة البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الشاعر بوجه عام فيجب أن تكون المعاني التي يقصد إليها شعراء الجاهليين ملائمة لحياة البادية في صورها وأغراضها وموضوعاتها . فإذا وجد في شعر بعض هؤلاء الشعراء ما يخالف هذا القانون فيجب أن نلتمس العلة لتفسيره . فإن وجد في حياته ما يفسر هذه المخالفة فذاك . وإلا فالشعر منحول» (١٨٤) .

قد يسلم طه حسين بحق الأديب في التباعد عن «الحياة الواقعية» ولكن العقل الذي يكبح الخيال يردنا إلى أسر هذه الحياة . فيؤكد ضرورة الحفاظ على ثبات الموضوع . والإبقاء على الحقيقة التي يخاطبها الأدب . إذ «يجب أن تكون غاية صاحب الفن . مصورا كان أو رساما أو شاعرا أو كاتباً . أن يقصد إلى الحقيقة» (١٨٥) . وليس من الحق «أن هناك تناقضا بين الجمال وبين الحقيقة» (١٨٦) . ولا يُقبل أي تباعد خيالي عن «الحياة الواقعية» إلا من حيث هو ترجمة مؤثرة لها . ولذلك يمكن القول إن رثاء حافظ إبراهيم «يصلح مصدرا من مصادر التاريخ السياسي والاجتماعي» . لأنه كان «صورة لما يتور في نفسه ونفس الناس» . صحيح أن حافظ إبراهيم كان يبالغ في رثائه «لكنه رغم هذا كله لم يكن يفسد الحقائق . ولا يعبث بها . وإنما كان مؤرخاً صادقا للحوادث في رثائه وشعره السياسي» (١٨٧) . ولماذا لا نقول - مع طه حسين - إن روايات كاتب قصة . مثل يوسف السباعي . أشبه بشعر حافظ إبراهيم . من حيث إنها تقدم تاريخاً قصصيا لعهد الثورة . فإن قيمتها تنبع من أن صاحبها قصاص بارع حقا . «فهو في سرد الأحداث التاريخية لا يتزبد ولا يسرف في المبالغة . وإنما يروي التاريخ رواية صادقة دقيقة . ولكنه يحيطه بالقصص الخيالي الرائع» . إنه يصطنع «الصدق الخالص ولا يمزج التاريخ بالخيال» (١٨٨) .

وليس هناك فرق بين أن يصبح النص الأدبي وثيقة تاريخية أو اجتماعية فالمهم هو التطابق . أو التماثل في أفضل الأحوال . بين النص الوثيقة والأصل أو الحقيقة الاجتماعية . ولذلك يمكن أن توصف الأعمال المسرحية بأنها «درس في الأخلاق والتاريخ يمثل نظاما

اجتماعيا» (١٨٩). كما يمكن الحديث عن الأفكار الاجتماعية التي أراد الكاتب المسرحي «درسها وتحليلها ، وأحسن الدرس والتحليل ، وأثبت ما أراد» (١٩٠). وتوصف الأعمال الروائية بأنها «بحث اجتماعي» ، أو «دراسة اجتماعية» ، أو «صورة اجتماعية» . والأوصاف الثلاثة متقاربة في دلالتها على تحول مدلول العمل الأدبي . والوصف الأخير - «صورة اجتماعية» - يقود إلى المرآة ويصل بين «الدراسة» و«البحث» على أساس من «الصدق» في النقل؛ والدقة في التصوير .

ولذلك وجد طه حسين - في «رد قلبي» ليوسف السباعي - «ألوانا مختلفة من تصوير الحياة المصرية في ربع القرن الأخير» ، من مثل «تصوير الحياة السياسية والاجتماعية» ، أو «عيش الشباب وافتنانهم بما يتعرضون له» في «أدق تصوير وأصدق» (١٩١). أما ما قدمه يوسف إدريس - في «جمهورية فرحات» - فترجع قيمته إلى أن الكاتب «لايميل إلى تصوير الحياة الاجتماعية وما فيها من الآلام والأمال فحسب ، ولكنه يحسن تصوير الجماعات ويعرض عليك صورها كأنك تراها» (١٩٢). وما أشبه «جمهورية فرحات» - في هذه الحالة - بالأوصاف الشعرية التي كانت تعجب قدامة بن جعفر ، لأن الشاعر يصف الشيء «بما فيه من الأحوال والهيئات ... حتى كأن سامع قوله يراها» (١٩٣). أما ثروت أباطة فقد أجاد كل الإفادة - في روايته «ثم تشرق الشمس» - لأنه «قدم إلينا قصة صادقة تصور واقع الحياة بين طبقة من الناس أدق تصوير وأروع» ، ومن العجيب أن هذه الرواية - رغم ذلك - «بعيدة أشد البعد عن أن تبلغ الغاية التي أرادها الكاتب . ومصدر ذلك أن الأستاذ ثروت أباطة لم يحسن اختيار أبطاله» . (١٩٤) أما نجيب محفوظ. فقد أخرج رواية «رائعة» هي «زقاق المدق» . وفي هذا «السفر الضخم» قيمة خطيرة ، ترجع إلى أنه : (١٩٥) .

«بحث اجتماعي متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيانات بصورتها تصويرا دقيقا ويستقصون أمورها من جميع نواحيها ... ولأنكاد أعرف كتابا أجدر بأن يقرأه وزراء الشؤون الاجتماعية ورجال البحث والاستقصاء في هذه الوزارة من هذا الكتاب . فهو قصص وعلم في وقت واحد . وهو من أجل ذلك مرض للعقل والدوق جميعا . وهو يصور حارة صغيرة ... تصويرا يحصى دلائقها ... كأحسن ما يكون الإحصاء . وكأصدق ما يكون الإحصاء» .

ولنلاحظ - في كل هذه النماذج - التداخل بين الجانب الفني والجانب الاجتماعي من

التصوير ، ومن ثم التداخل بين « البحث الاجتماعى » والقصة . وهو تداخل يؤكد ضياع الخصائص النوعية للنص الأدبى وتدمير أدبيته ، كما يؤكد انحراف النقد عن مجراه نتيجة مفهوم المحاكاة الكامن وراء حركة النقد . ولا عجب - والأمر كذلك - أن يوصف كتاب فى التاريخ الأدبى بنفس الصفات التى توصف بها رواية من الروايات السابقة .

خذ - مثلاً - كتاب « أبو نواس » الذى ألفه عبد الرحمن صدق ليؤرخ حياة النواسى إن القيمة التاريخية لهذا الكتاب ترجع إلى أن المؤلف « لم يصور فى كتابه حياة الشاعر وحدها وإنما صور معها حياة العصر الذى عاش فيه أحسن تصوير وأصدق » ، بل إنه صور قصور بغداد وملاهيها « تصويراً رائعاً صادقاً كل الصدق »^(١٩٦) . ولن نختلف حول القيمة التاريخية لتصوير الكتاب أو صدقه ، فهى قيمة مرهونة بالتطابق بين ماهو موجود فى الكتاب ووقائع العصر العباسى نفسه ، ولكن هذه القيمة نفسها هى التى تحدد جمال رواية ، مثل « أعاصير » ، توصف بأنها كتاب ، ليقال إن الجمال فى هذا الكتاب « هو تصوير الحياة الاجتماعية ... » « أصدق تصوير وأروع »^(١٩٧) . وما دمنا لا نزال فى أسر المحاكاة فلا مفر من أن نسمع - أخيراً - وصف رواية أخرى ، مثل « الربوة المنسية » لمولود معمى ، بأنها « دراسة اجتماعية عميقة دقيقة مفصلة تصور حياة أهل هذه الربوة »^(١٩٨) .

إن هذا كله يؤكد - فى النهاية - تحول الاستجابة النقدية إلى البحث عن « الصورة الاجتماعية التى يصورها لنا الكاتب فى كتابه » ، ثم المطابقة بين هذه الصورة والأصل المفترض ، فإذا تحقق التطابق تحقق الصدق ، وتداخلت لغة النقد مع لغة البحث الاجتماعى ، وتقمص الناقد دور المؤرخ ، فيفقد النقد - فى جانب منه - طبيعته الخاصة ، مثلاً يفقد الأدب فى جانب منه - استقلاله وخصائصه النوعية . لتضيع أدبية الأدب ، وتضيع حرية الأديب فى التعامل مع « الحياة الواقعة » .

الهوامش

- (١) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية . ص ٤٤ .
- (٢) راجع . المصدر السابق . ص ٦٩ .
- (٣) تحديد ذكرى أبي العلاء . ص ١٦ .
- (٤) المصدر السابق . ص ١٧ .
- (٥) المصدر السابق . ص ١٩ .
- (٦) المصدر السابق . ص ٢٠ .
- (٧) فصول في الأدب والنقد ص ٥ .
- (٨) راجع . في الأدب الجاهلي . ص ٥٣ - ٥٤ .
- (٩) حديث الأربعاء . ٩٩/٢ .
- (١٠) قادة الفكر . ص ١٠ .
- (١١) المصدر السابق . ص ٦ - ٧ .
- (١٢) حصار وبقد . ص ٢٥٧ .
- (١٣) نقد وإصلاح . ص ١٧١ - ١٧٢ .
- (١٤) قادة الفكر . ص ٥٧ .
- (١٥) المصدر السابق . ص ١٦٩ .
- (١٦) كتب ومؤلفون . ص ٢٣٩ .
- (١٧) حديث الأربعاء . ١٨٥ / ١ .
- (١٨) رحلة الربيع والصيف . ص ١٨٩ .
- (١٩) في الأدب الجاهلي . ص ٧٧ .
- (٢٠) المصدر السابق . ص ٨ .
- (٢١) المصدر السابق . ص ١٤ .
- (٢٢) حديث الأربعاء . ١١/٣ .
- (٢٣) في الأدب المعاصر . ص ١٤٩ .
- (٢٤) فصول في الأدب والنقد . ص ٧١ .

- (٢٥) حديث الأربعاء ، ١٢/٣ .
- (٢٦) مستقبل الثقافة ، ص ١٧٥
- (٢٧) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٨ .
- (٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .
- (٢٩) حديث الأربعاء ، ٣٥/٢ .
- (٣٠) فخر الإسلام . (المقدمة) ص ك .
- (٣١) من حديث الشعر والنثر ، ص ١٦ .
- (٣٢) تحديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٤٠ . وقارن ب في الأدب الجاهلي ص ٤٣ - ٤٥ . وتاريخ الأدب العربي . ٤٦٣/١ - ٧/٢ .
- (٣٣) في الأدب الجاهلي . ص ٧٧ وما بعدها .
- (٣٤) حديث الأربعاء . ١٩٠/١ .
- (٣٥) المصدر السابق . ٣٠٧/١ .
- (٣٦) ألوان . ص ٢٠٠ .
- (٣٧) حافظ وشوقي . ص ٨ . ١٥ .
- (٣٨) جنة الشوك . ص ٧ - ٨ .
- (٣٩) ألوان . ص ٤٠ .
- (٤٠) حافظ وشوقي . ص ١٥٣ .
- (٤١) كتب ومؤلفون . ص ١٣٩ .
- (٤٢) نقد وإصلاح . ص ٤٦ .
- (٤٣) السد . ص ٢٤٠
- (٤٤) فصول في الأدب والنقد . ص ١٤٥ .
- (٤٥) كتب ومؤلفون . ص ١١٥ . ١١٧ .
- (٤٦) فصول في الأدب والنقد . ص ٦ - ٧ .
- (٤٧) تاريخ الأدب العربي . ٦٣٣/١ .
- (٤٨) خضام ونقد . ص ٤٤ .
- (٤٩) ألوان . ص ١٩٦ .
- (٥٠) حديث الأربعاء . ٣٥/٢ .
- (٥١) أحاديث . ص ٤٦ .
- (٥٢) ديوان عبد الرحمن شكري . ص ٣٦ - والمرآى جمع مرآة .
- (٥٣) رفاعة الطهطاوى . المرشد الأمين . الأعمال الكاملة . ٤٩٣/٢
- (٥٤) الغزالي . كيمياء السعادة . ص ٨٧ .
- (٥٥) سورة ق، آية ٢٢ .
- (٥٦) جنة الحيوان . ص ١٣٤ .
- (٥٧) أديب . ص ١٠٩
- (٥٨) المصدر السابق ص ١٢٢

- (٥٩) المصدر السابق ، ص ١٢٣ .
- (٦٠) المصدر السابق ، ص ١٤١ .
- (٦١) Victor Brombert, the Intellectual Hero, pp 195-198
- (٦٢) جنة الحيوان . ص ١٣٢ .
- (٦٣) المصدر السابق ، ص ١٣٠ .
- (٦٤) المصدر السابق ، ص ١٣١ .
- (٦٥) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .
- (٦٦) المصدر السابق ، ص ١٣٥ .
- (٦٧) المصدر السابق ، ص ١٣٦ .
- (٦٨) حة الشوك ، ص ٢٥ .
- (٦٩) أحاديث ، ص ٤٥ .
- (٧٠) خصام ونقد ، ص ٤٩ .
- (٧١) المصدر السابق ، ص ٢١ .
- (٧٢) ألوان ، ص ٣٢ .
- (٧٣) تبعة الأديب ، الأهرام ، ٩ يونيو ١٩٤٨ ، ص ٧ .
- (٧٤) خصام ونقد ، ص ٢٧ - ٢٨ .
- (٧٥) الأديب يكتب للخاصة ، الآداب ، مايو ١٩٥٥ ، ص ١٦ .
- (٧٦) خصام ونقد ، ص ٢٨ .
- (٧٧) أحاديث ، ص ٤٦ .
- (٧٨) من أدبنا المعاصر ، ص ١٩٣ .
- (٧٩) أبو العلاء المبرى ، اللزوميات ، ١/ ١٧٦ .
- (٨٠) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٣٨ - ١٣٩ .
- (٨١) خصام ونقد ، ص ٢٩ .
- (٨٢) أحلام شهرزاد ، ص ١٣٢ .
- (٨٣) المصدر السابق ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٨٤) جنة الشوك ، ص ٤٠ .
- (٨٥) المصدر السابق ، ص ٤١ .
- (٨٦) ألوان ، ص ٢٨٤ .
- (٨٧) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٣٣ .
- (٨٨) خصام ونقد ، ص ١٠ .
- (٨٩) مرآة الضمير الحديث ، ص ١١٧ .
- (٩٠) خصام ونقد ، ص ١١٣ - ١١٤ .
- (٩١) فصول من الأدب والنقد ، ص ٤٨ .
- (٩٢) خصام ونقد ، ص ١٢٥ .

- (٩٣) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٨٨ .
- (٩٤) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .
- (٩٥) لحظات ، ص ١٩٤ .
- (٩٦) خصام ونقد ، ص ٣٨ ، ١٥٧ - ١٥٨ ، ٣٩ .
- (٩٧) خصام ونقد ، ص ١٤٩ .
- (٩٨) ألوان ، ص ٢٠٤ ، ١٩٥ .
- (٩٩) من المفيد - في توضيح الصلة بين مجلة «الكاتب المصري» وفكر سارتر - أن نضع في اعتبارنا ما نجده - مثلاً - في العدد السابع (أبريل ١٩٤٦) من دراسة عن «جان بول سارتر ومواقفه» كتبها نجيب بلدي ، وما قدمته المجلة في عددها الثاني والثلاثين (مايو ١٩٤٨) من مقالة كتبها سارتر للمجلة وترجمها إلياس نعيم حكيم ، بعنوان «البحث عن المطلق» . وقد ذكر في الهامش أن هذا المقال كتب خاصة [من سارتر] لمجلة الكاتب المصري . (ص ٥٤٣)
- (١٠٠) ألوان ، ص ٢٧٧ .
- (١٠١) راجع سارتر ، ما الأدب ، ترجمة محمد عنيبي هلال ، ص ٢٥٤ .
- (١٠٢) راجع M. Adereth, Commitment in Modern French Literature, p 36.
- (١٠٣) ما الأدب ، ص ٢٨٣ ، ٣١٧ .
- (١٠٤) ألوان ، ص ٢٨٤ .
- (١٠٥) خصام ونقد ، ص ٧٩ .
- (١٠٦) ألوان ، ص ٢٤١ .
- (١٠٧) للمصدر السابق ، ص ٢٧٨ .
- (١٠٨) M. Adereth, op. cit, p. 50.
- (١٠٩) راجع محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية ، ص ٣٦ - ٣٧ ويعقب طه حسين على هذا السؤال بقوله :
- «تقرر في نفوس كثير من الناس أن أدبا المعاصر مقصر أشد التقصير ، مخفق أعظم الإخفاق ، لأنه لم يحس بما نجيش به الصدور ولم يصبح مرآة للحياة التي يحياها الناس . ونشأ من هذا الحكم الخاطئ أن فريقا من الناس استنبأ من الأدب المعاصر وكاد يستنبأ من الأدب كله ... وأقبل فريق من الكتاب على إنشاء أدب يلائم ما يطلبه هؤلاء السادة من تصوير الثورة وحققها ... فأخرجوا لنا أدبا يحسبونه أدب ثورة وليس هو من أدب الثورة في شيء» .
- [خصام ونقد ، ص ١٤٩ - ١٥٠] .
- (١١٠) راجع محمد مندور ، نحن واقعيون ، مجلة الرسالة الجديدة ، ع ٢٦ (أول مايو ١٩٥٦) ، ص ٧ .
- (١١١) خصام ونقد ، ص ١٢٤ .
- (١١٢) المصدر السابق ، ص ١١٦ - ١١٧ .
- (١١٣) المصدر السابق ، ص ٤٢ .
- (١١٤) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .
- (١١٥) المصدر السابق ، ص ٥٨ - ٦٢ .
- (١١٦) المصدر السابق ، ص ٨٥ .
- (١١٧) من أدبنا المعاصر ، ص ١٧٩ .

- (١١٨) راجع خصام ونقد ص ٩٨ وقارن بالردود المضادة عند حسين مروة ، قضايا أدبية ، ص ٥ - ٤٠ .
- (١١٩) خصام ونقد ، ص ١١٩ .
- (١٢٠) المصدر السابق ، ص ٦٣ .
- (١٢١) ألوان ، ص ٢٨٠ .
- (١٢٢) خصام ونقد ، ص ٢٩ .
- (١٢٣) من أدبنا المعاصر ، ص ٢٣ .
- (١٢٤) راجع : كمال يوسف ، نقادنا الواقعيون غير واقعيين ، مجلة الرسالة الجديدة ، ٢٧ يونيو ١٩٥٦ ، ص ١٤ وما بعدها .
- (١٢٥) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية ، ص ٤٤ - ٤٥ .
- (١٢٦) من الممكن القول إن عبارات العالم - رغم رقتها - تنهى إلى نفس النتيجة التي وصل إليها رادك Radek عندما وصف «يوليسيز» Ulysses - في بحثه «جيمس جويس أم الواقعية الاشتراكية ؟» - بأنها «كومة روث تشغى بالدينان» وذلك في مؤتمر الكتاب (١٩٣٤) للذي الذي تأسس فيه مفهوم «الواقعية الاشتراكية» راجع Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, p. 38.
- (١٢٧) راجع Terry Eagleton, Criticism and Ideology, p. 64
- (١٢٨) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في الثقافة المصرية ، ص ١٤٧ .
- (١٢٩) من أدبنا المعاصر ، ص ٢٦ .
- (١٣٠) ألوان ، ص ١٩١ .
- (١٣١) كتب ومؤلفون ، ص ١٦١ ولنحترس من حديث طه حسين عن «الفوتغراف» فهو حديث يلغى - ربما بسبب عدم تحقق الإدراك البصري عنده - الدور التشكيلي الحامض الذي تلعبه زاوية التصوير وتوزيع الأصواء والظل في جعل «الفوتغراف» فنا من الفنون الجميلة .
- (١٣٢) لحظات ، ص ١٩٥ .
- (١٣٣) صحف مختارة ، ص ٤٦ .
- (١٣٤) حديث الأربعاء ، ١٠٣/٣ .
- (٣٥) قادة الفكر ، ص ١٣٥ .
- (١٣٦) حديث الأربعاء ٢٠٤/١ .
- (١٣٧) فصول ، ص ٩٤ .
- (١٣٨) حديث الأربعاء ١٣٢/٢ .
- (١٣٩) في الأدب الجاهل ، ص ٣٠٢ .
- (١٤٠) حافظ وشوقي ، ص ١٤٢ .
- (١٤١) المصدر السابق ، ص ١٨ .
- (١٤٢) كتب ومؤلفون ، ص ١٤٩ .
- (١٤٣) فصول ، ص ٢٦ .
- (١٤٤) المصدر السابق ، ص ٩٧ - ٩٨ .
- (١٤٥) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

- (١٤٦) - حديث الأربعاء ، ١٤٨/٣ .
- (١٤٧) - ماورله النهر ، ص ٢٦ - ٢٨ .
- (١٤٨) - صوت باريس ، ص ٤٦١ .
- (١٤٩) - المصدر السابق ص ٤٦٠ .
- (١٥٠) - من أدب الخليل الغربي ، ص ١٧٨ .
- (١٥١) - قصص تمثيلية - ص ٦٦٩ .
- (١٥٢) - أحاديث - ص ٤٩ .
- (١٥٣) - لحظات - ص ٢٣٦ .
- (١٥٤) - خواطر - ص ٣٥ - ٣٦ .
- (١٥٥) - أحاديث ، ص ١٢٩ .
- (١٥٦) - بين بين ، ص ٨٤ .
- (١٥٧) - حديث الأربعاء ٦٨/١ .
- (١٥٨) - صوت باريس - ص ٦٥٢ .
- (١٥٩) - ما وراء النهر - ص ٢٢ .
- (١٦٠) - المصدر السابق ، ص ٣٠ .
- (١٦١) - صوت باريس - ص ٥٩٥ .
- (١٦٢) - المصدر السابق - ص ٥٩٦ .
- (١٦٣) - صوت باريس - ص ٥٨٣ .
- (١٦٤) - نقد وإصلاح - ص ١٢٥ .
- (١٦٥) - المصدر السابق - ص ١٧١ .
- (١٦٦) - قصص تمثيلية - ص ٥٩٣ .
- (١٦٧) - المصدر السابق - ص ٧٠٥ .
- (١٦٨) - نقد وإصلاح - ص ١٢١ .
- (١٦٩) - حافظ وشوقي - ص ١٧ .
- (١٧٠) - قصص تمثيلية - ص ٦٨٠ .
- (١٧١) - من أدبنا المعاصر ، ص ٨٢ ، وقارن بما يقوله طه حسين عن المسرح اليوناني من أن « القصة التمثيلية كانت تقوم على شيئين متناقضين ، وكان هذا التناقض نفسه مصدر جمالها وما فيها من روعة ، هذان الشيطان هما الوحدة من جهة والاختلاف من جهة أخرى » . [صحف مختارة ، ص ٣٦] .
- (١٧٢) - نقد وإصلاح ، ص ١٤٦ .
- (١٧٣) - لحظات - ص ٢٣٩ .
- (١٧٤) - بين بين - ص ٨٤ .
- (١٧٥) - ما وراء النهر ، ص ٢٨ .
- (١٧٦) - بين بين - ص ١٤ .
- (١٧٧) - صوت باريس ، ص ٥٢٠ .

- (١٧٨) ألوان . ص ٢٠٠ .
- (١٧٩) حصاد ونقد . ص ٤٥ .
- (١٨٠) حديث الأربعاء . ١/١٨٥ .
- (١٨١) المصدر السابق ٥٣/٢ .
- (١٨٢) المصدر السابق ١/٢٩٦ - ٢٩٧ .
- (١٨٣) المصدر السابق ٣٦/٢٤ .
- (١٨٤) في الأدب الجاهلي ، ص ٢٩٢ .
- (١٨٥) لحظات ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .
- (١٨٦) قصص تمثيلية ، ص ٦١٤ .
- (١٨٧) حافظ وشوقي ، ص ١٧٤ .
- (١٨٨) خواطر ، ص ٩٣ .
- (١٨٩) لحظات ، ص ١٦٨ .
- (١٩٠) قصص تمثيلية ، ص ٦٢٥ .
- (١٩١) نقد وإصلاح ، ص ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٧ .
- (١٩٢) كتب ومؤلفون . ص ١٦٠ .
- (١٩٣) راجع قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٦٢ - ٦٣ .
- (١٩٤) خواطر ، ص ١١ ، ٢٧ .
- (١٩٥) نقد وإصلاح ، ص ١٢٥ .
- (١٩٦) خواطر . ص ٥٧ ، ٥٨ .
- (١٩٧) المصدر السابق ، ص ٨٧ ، ٩٠ .
- (١٩٨) نقد وإصلاح . ص ٥٠ .



مرآة الأديب

«الشاعر يجب أن يتمثل في شعره إلى حد ما . فإذا كان شاعرا محيدا فشعره مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته كلها . بحيث نستطيع أن نقرأ قصائده المختلفة فنشعر فيها بروح واحد ونفس واحد وقوة واحدة . وقد يختلف هذا الشعر شدة وليناء وبتباين عنقا ولطفا . ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه محققة للوحدة الشعرية التي تمكنك من أن تقول هذا الشعر لفلان . أو هو مصنوع على طريقة فلان . نظن أن هذه القاعدة لا تقبل الشك في فن من فون الأدب . ولا سيما الشعر الغنائي الذي هو مرآة النفس ومظهر العاطفة » .

«حديث الأربعاء»

١ - من العام إلى الخاص .

أشرت - في الفصل السابق - إلى التقارب بين الأدب والتاريخ . من حيث تحول العمل الأدبي إلى وثيقة تاريخية تصور عصرها أو تمثل جوانب من العصر الذي كتبت فيه . ورغم أن هذا التقارب يوهن من الخاصية النوعية للأدب . بل يلغيها في غير موضع . فإن طه حسين يظل مسلماً - في مواضع أخرى من كتاباته - بأن العمل الأدبي يتميز عن الوثيقة التاريخية الخالصة . وذلك بحكم ما فيه من خصائص فردية .

إن ذات المؤرخ - فيما يفترض - لا تظهر واضحة في تأريخه على نحو ما تظهر ذات الأديب في أدبه . فضلاً عن أن ذات المؤرخ ليست المحرك الفاعل وراء المادة التي يقدمها . قد ينطلق المؤرخ من منظور محدد إزاء الوقائع . وقد يعيد ترتيب الوقائع لإبراز صورة العصر الذي يتحدث عنه . وعلى نحو يظهر فهمه للتاريخ والحركة وقائعه . ولكن الأديب يظل مختلفاً عن المؤرخ ؛ لأن عنصر الذاتية هو العنصر الغالب على عمله . إن هذه الذاتية هي التي تبرز الخاصية الخيالية لعمل الأديب ؛ ذلك لأن الخيال لا يتحرك إلا تحت وقدة انفعال بالأشياء أو الأحداث . ورغم أن الخيال يعمل - في صور طه حسين - تحت رعاية العقل . فإن هذا « الخيال العاقل » - إن صححت التسمية التي نستعيرها من عنوان مقال لطله حسين - لا يقدم

الحقائق خالصة . أو مجردة . وإنما يقدم الحقائق من حيث وقعها على وجدان الأديب .

والفارق بين الأديب والمؤرخ - على هذا النحو - فارق يرجع إلى الذاتية التي تطبع عمل الأول . والتي تميز صوره عن أصلها بقيمة مضافة . ترتد إلى انفعالات الأديب . ولذلك يظل المحتوى المعرفي للعمل الأدبي محتوى ذاتيا . من حيث إنه يقدم وجهة نظر الأديب في الوقائع المقدمة . ويعكس وقع الحقائق على وجدانه . وكأن هذا المحتوى المعرفي قسمة بين طرفين . يرتد أولها إلى أحداث . أو وقائع . تتصل بالمجتمع الذى يعيش فيه الأديب . ويرتد ثانيها إلى انفعالات الأديب بهذه الأحداث والوقائع . وإذا كان الطرف الأول - من هذا المحتوى - يمثل وجودا عاما يتصل بالمجتمع . فإن الطرف الثانى يمثل وجوداً خاصاً يتصل بالأديب . ونجاح العمل الأدبي مرتبط - عند طه حسين - بالتوازن بين هذين الطرفين . فلو تغلب الطرف الأول . انعدم الخيال . ولم يعد هناك فارق بين العمل الأدبي ووقائع التاريخ المجردة . ولو تغلب الطرف الثانى انعدم البعد الاجتماعى للعمل . وسادت فوضى الخيال الانفعالية . ولم يعد هناك فارق بين العمل الأدبي والهلوسة . وبقدر ما يتشكل العمل الأدبي من هذين الطرفين يظل مرتبطا بالمجتمع والأديب على السواء . ويظل متميزا عن التاريخ .

وإذا كان الطرف الفردى في العمل الأدبي . ذلك الطرف الذى يرجع إلى وجدان الأديب . يقودنا إلى التمييز بين الطبيعة الذاتية للمحتوى المعرفي في الأدب . والطبيعة الموضوعية للمحتوى المعرفي في التاريخ . فإن هذا الطرف يقودنا إلى التمييز بين طبيعة المعطيات التي يتعامل معها كل من الأدب والتاريخ . إن بؤرة التصوير - في الأدب - لا تتوجه إلى الوقائع والأحداث المادية في ذاتها . وإنما تتوجه إليها من حيث هى مشيرات تحرك دوافع وأفعالا عند من يعانها . ولذلك يهتم العمل الأدبي بوقع الأحداث والوقائع على النفوس الإنسانية . فيمثل استجابة الأفراد إلى هذه الوقائع . ويصور تباين مواقفهم إزاءها . ويعكس التوازع والانفعالات التي تتولد فيهم نتيجة ذلك كله . ولكن هذا الاهتمام بوقع الأحداث ليس اهتماما عشوائيا . إنه اهتمام يقوم على الاختيار .

إن الأديب يختار - غير واع في الأغلب - قطاعا من المجتمع ، فردا ، أو طائفة من الأفراد ، فكرة أو موقفا ، يتمكن من خلال تصويره وتمثيله أن يعبر عن وقع الشيء المصوّر على نفسه هو . وإذا كان وقع الشيء على الأديب هو الأصل ، فإن هذا الوقع هو الذى يقود إلى الاختيار ، وهو الذى يقيم التوازى بين انفعال أصلى دفع الأديب إلى الكتابة ، وصور في

قصيدة ، أو أوصاف في روايه . أو شخوص في مسرحية . بل إن هذا الانفعال هو الذى يسبب العدوى لدى الملتقى ، ويصل بين وجدان الأديب ووجدانه .

ويتخلق هذا الانفعال داخل الأديب نتيجة وقع الأحداث عليه . لكن هذا الانفعال يبحث لنفسه عن مخرج ، كما يبحث لنفسه عن وسائل تجسده . هذه الوسائل تُنتخب ، فى لون من الاختيار اللاواعى ، من معطيات الحياة التى يحياها الأديب ، والتى لا يهتم الأديب بأبعادها المادية فى ذاتها ، بل من حيث هى مثيرات لانفعالات توازى انفعاله الأصلى الذى انطلق منه . واختيار الأديب - من هذه الزاوية - اختيار موجه ؛ ذلك لأنه ينشأ عن أحداث محددة فى المجتمع ، ويتكيف نتيجة التكوين الداخلى للأديب ؛ فكأنه اختيار ينبع من « جبرية اجتماعية » ، ويتشكل نتيجة « جبرية نفسية » ، تتمثل فى تكوين ذاتى لافكاك منه . وإذا كانت الجبرية الاجتماعية هى التى تضيف على الأدب طابعه الاجتماعى ، فإن الجبرية النفسية هى التى تضيف على الأدب طابعه الفردى ، فهى التى تميز أدبيا عن آخر .

لذلك يقول طه حسين إن مرآة الأدب مرآة وجدانية ، لا تشغل - فى زاوية مهمة من زواياها - بالجانب المادى من الحياة الاجتماعية ، إلا من حيث ما يخلفه هذا الجانب على صفحة الشعور ؛ فالأديب « ترجمان صادق » لما يخطر فى نفوس الجماعة من خواطر « وما يضطرب فى نفوسها من عواطف » .^(١) ومن هنا يختلف الأدب عن التاريخ رغم اتفاقهما ، على أساس أن الأدب يصور جانباً من جوانب الحياة لا يستطيع التاريخ أن يصوره . إن الأدب « يصور حياة النفوس والقلوب والأذواق على نحو لا يستطيع التاريخ أن يصوره ، ولا أن يسجله ، ولا أن ينقله إلينا نقلاً صحيحاً دقيقاً » .^(٢)

هذا التصوير الوجدانى للمجتمع مرتبط بطبيعة الأدب الدائنية ، بمعنى أن مرآة الأديب تهتم - فى هذا السياق - بانعكاس صور الحياة فى نفوس الجماعة ، من منظور ذاتى خاص بالأديب . وواضح - عند طه حسين - أن اتصال الأدب بالحياة الواقعة ليس معناه أن ينقطع الأديب عن نفسه ، فلا يكتب ولا ينظم إلا فيما يمس هذه الحياة ، « فتصور الاتصال بين الأديب والحياة الواقعة على هذا النحو ضرب من السخف لاغناء فيه ؛ لأن الإنسان - ولا سيما حين يكون على ما ينبغى أن يكون عليه صاحب الفن من دقة الحس ورقة الشعور وصفاء الطبع واعتدال المزاج - لا يستطيع أن ينسى نفسه ولا أن يحدد ما يختلف عليها من ألوان

الشعور . حين يتصل بظواهر الأشياء وحقائقها »^(٣) . وفي الوقت نفسه فإن إغراق الشاعر في الغناء ، وإلحاحه على وصف الجمال ، مهما يكن مظهره . ليس معناه انقطاع هذا الشاعر عن الحياة الواقعة واعتزاله في برج العاجي . « وإنما معناه أنه لا ينسى نفسه كما لا ينسى غيره . وأن ذهنه مهياً لتلقى الانطباعات مهما يكن مصدرها . تم لتصوير هذه الانطباعات فيما ينشئ من أثر منظوما كان الأثر أو منشورا »^(٤) .

وإذن فالأدب بقدر ما هو متصل بالناس . منفصل عنهم . إنه مرآة حياتهم . ولكنه مرآة تقوم على الاختيار الموجّه ؛ فتعكس ما يضطر إليه الأديب أو ما يقع تحت وطأته من انفعالات . وما يرتسم على صفحة هذه المرآة متصل بالجماعة من حيث هو صورة لها . ولكنه منفصل عنها ومتصل بالأديب ؛ لأنه لا يعكس إلا ما يراه الأديب لا ما تراه الجماعة . فالأدب - في النهاية - « روح الأديب الذي أنتجه . وصورة عقله وقلبه ، وعصارة طبعه وذوقه »^(٥) .

هذا التجلي الفردي للمظهر الاجتماعي للأدب يخفف من غلواء التعامل مع الأدب بوصفه وثيقة تاريخية أو اجتماعية . وإن كان لا يلغيه . كما أنه يرتفع بالجانب الفردي في العملية الأدبية إلى درجة تقلل من خطر التركيز على الجانب الاجتماعي الآلى . وإن كان لا يقضى عليه ؛ فيقترب طه حسين من إدراك وحدة العام والخاص في العمل الأدبي بمعنى من معانيها . وتصبح مرآة الأدب فردية واجتماعية في آن . وعلى هذا الأساس يمكن له أن يقول إن للأدب مظهرين : « مظهره الفردي ؛ لأنه لا يستطيع أن يبرأ من الصلة بينه وبين الأديب الذي أنتجه ؛ ومظهره الاجتماعي ؛ لأن هذا الأديب نفسه ليس إلا فردا في جماعة »^(٦) . وعلى أساس من هذا الفهم يمكن له أن يقول - أيضا - إن الأديب يصور نفسه وهو يصور معاصريه . فأدبه مرآة لهم وله . أو « مرآة - إذا شئت - للون من ألوان الحياة في العصر ... الذي يعيش فيه »^(٧) . ويختفي - بذلك - التناقض الظاهر بين الوجه الفردي والوجه الاجتماعي لمرآة الأدب . فيصبح كلا الوجهين زاويتين تعكسهما المرآة في الوقت نفسه ؛ فالأدب « مرآة لنفس صاحبه وهو مرآة لعصره وبيئته »^(٨) . « الشعر في لفظه ومعناه مرآة لحياة الشاعر خاصة . ولحياة البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الشاعر بوجه عام »^(٩) .

ولكن علينا أن نلاحظ أن وحدة العام والخاص لا تتحول - في هذا السياق - إلى وحدة فعالة تماما . أعني وحدة تنقل العمل الأدبي من مستوى « العاكس » إلى مستوى

معايير . يتمايز فيه العمل الأدبي عن أى أصل داخلى أو خارجى . كما أن تجاوب المظهرين الفردى والاجتماعى - للعمل الأدبى لا يخلو من التركيز الخطر على أى من المظهرين منفردا .

إننا نعود - فى هذا السياق . مرةً أخرى - إلى مزلق المجاورة التى نبى عليها الصيغة التوفيقية . أعنى أن طه حسين بدل أن يلمح وحدة الخاص (الفردى) والعام (الاجتماعى) من منظور كلى يجعل الفردى عاما بالضرورة . كما يجعل العام غير قابل للتعبير عنه إلا من خلال الخاص . أقول إن طه حسين بدل أن يلمح الطابع الفعال للعلاقة بين العام والخاص ويلج عليه بسط هذا الطابع . ورد العلاقة بين الاثنين إلى نوع من المجاورة بين طرفين . هما الأدب الفرد والمجتمع . ومع أنه حاول - جاهدا - إقامة توازن بين الطرفين . عن طريق صيغة تمثيلية للعلاقة . إلا أن هذا التوازن سرعان ما اختل منه . فركز تركيزا كاملا على الطرف الاجتماعى من العلاقة . ثم عاد وركز تركيزا كاملا على الطرف الفردى . وفى إطار تركيزه الخطر على الطرف الفردى لم يستطع أن يتعمق الطبيعة الاجتماعية لهذا الطرف . فإذا به - وهو الذى يلج على اجتماعية الظاهرة الأدبية - يحولها إلى ظاهرة فردية . ويتقبل - فى ثنايا فهمه لها - عناصر من نظرية التعبير الرومانسية . فيجعل الأدب « تعبيرا عن عواطف داخلية » أو « مرآة » تعكس ما فى داخل الأديب . ويحاول - جاهدا - أن يقيم توازنا بين ما تعكسه مرآة العمل من داخل لأديب وما تعكسه من الخارج فى المجتمع . فبلجا إلى تعديل الطبيعة الاجتماعية للأدب . ويجعل منها طبيعة ذاتية . على أساس أن العمل الأدبى يعكس - كالمرآة - ما فى داخل الأديب . لكن هذا الذى فى داخل الأديب ترتب على علاقة الأديب بالمجتمع . واذن فالمرآة تعكس المجتمع ولكن من خلال الأديب . والعمل الأدبى صورة ذاتية للمجتمع . تعكسه من منظور ذاتى لفرد متميز . يتأثر أكثر من غيره بكل ما يقع فى الحياة الواقعة للمجتمع .

ويمكن لطه حسين - من هذا المنظور - أن يقول إن لبيدا الشاعر الجاهلى « كان شاعرا بارعا ، ومصورا صادقا لحياة نفسه ، ولحياة قومه ، ولحياة جيله من العرب فى عصره »^(١٠) . ويقول إن طرفة بن العبد - فى الوقت الذى « يصور لنا نفسه » فى شعره - يصور « الفقى الذى يختصر شباب قومه اختصارا ويمثلهم تمثيلا »^(١١) . ولن نجد فى شعر الغزلين العذريين « نفس الشاعر حده إنما نجد ... نفس هؤلاء الغزلين جميعا ، بل نجد ... نفس البادية العربية فى هذا العصر »^(١٢) . وشعر العرجى « تجده مثلا صادقا لهذه الطائفة من الشباب

الحجازي»^(١٣) . وتجذ أبياته تمثل نفسيته «كما تمثل نصية الشباب الأنصارى والقرشي في ذلك الوقت»^(١٤) . وتجذ الأمر نفسه في الغزل الأموي حيث «التثيل الصادق الصحيح لنفس الشاعر بل لنفس الجماعة التي يعيش فيها»^(١٥) . وقل نفس الشيء عن العباسيين فقد كان البحترى - مثلاً - يعبر عن عواطفه وعواطف معاصريه «فليس غريباً أن يجد كل إنسان من معاصريه مرآة لهذه العواطف التي يشعر بها في حياته . وفيما يختلف عليه من ظروف»^(١٦)

إن مبدأ «التثيل» الكامن في هذه النصوص السابقة يحفظ لصيغة طه حسين التوفيقية بعض التماسك ؛ ذلك لأن «تمثيل» طريقة لشباب قومه . و«تمثيل» العرجي لطائفة من الشباب الحجازي أمر يؤكد وحدة الخاص والعام في العمل الأدبي بمعنى من معانيها . فيجعل العمل الأدبي مصوراً ظواهر اجتماعية من خلال مظاهر فردية . كما أن مبدأ «التثيل» يتباعد بنا - هونا - عن صيغة المجاورة التي يتلاقى فيها الوجه الاجتماعي مع الوجه الفردي للعمل لأدبي دون تفاعل بينهما . ويقترب بنا من صيغة مغايرة أساسها تضمن الفردي للعام . واحتواء العام للخاص ؛ ولذلك وجد معاصرو البحترى - فيما يقول طه حسين - مرآة حياتهم في شعره ؛ لأنهم أدركوا - من خلال الخاص الذي يصوره - العام الذي يعيشونه . وبمثل هذا الفهم يمكن أن نتخيل تلك «النار التي تتأجج في وصف المتنبي لجهاد سيف الدولة» ؛ فصدر ذلك أن المتنبي لم يكن يصدر في هذا الوصف عن مدح سيف الدولة والرغبة في إرضائه فحسب . وإنما هو يصدر عن هذا ويصدر معه عما كان يثور في نفسه من العواطف . وكان يصدر مع هذا وذاك عن انفعالات المسلمين حول الحرب . ثم كان يصدر بعد هذا كله عن انفعال آخر أحسّه في العدو منتصراً ومنهزماً . لقد كان المتنبي يمدح سيف الدولة بهذا الشعر من غير شك . و«لكنه لم يكن يصور سيف الدولة وحده . وإنما كان يصور معه نفسه . ويصور جماعة المسلمين المجاهدين . ويصور جماعة الروم أيضاً»^(١٧) .

إن تجاوب العام والخاص - على هذا النحو في شعر المتنبي - هو الذي منح هذا الشعر قوته . فهذه سمة كل شعر عظيم . والمتنبي - من هذا المنظور - نموذج يذكّرنا بأبي العلاء الذي كان «يصور عواطف نفسه وأهواءها ويصور عواطف الناس وأهواءهم»^(١٨) . ولا معنى لذلك كله سوى أن الشاعر ليس شاعراً لأنه يقول فيحسن . و«إنما هو شاعر لأن قوله الحسن يمثّل عواطف الذين يسمعونه ويقرءونه . يرصيه ويوقع من نفوسهم موقع الإعجاب»^(١٩)

الأدب - إدس - لا يعكس المجتمع في مرآته إلا إذا كان يعكس حياة صاحبه وشخصيته . بل إن الأدب يفقد خاصية مهمة من خواصه لو فقد هذه الميزة . لأن الأديب الحق هو الذى يعبر عن نفسه فيمثل الآخرين . ولذلك يختلف تعبيره عن نفسه عن تعبير أى واحد منهم . إن انفعالاته أعمق من انفعالاتهم . ومرآته أصفى من مرآبهم . وبقدر ما تعكس هذه المرآة الآخرين فإنها تمثلهم من خلال تعبيرها عن صاحبها . ولذلك يتميز الأدب بقدرته على التأثير في الآخرين . أعنى قدرته على أن « يؤثر في حياتهم العقلية والشعورية » (٢٠)

لنقل إن الأديب هو الفرد المتميز في المجتمع . فتميزه - بوصفه أديبا - مرتبط بعمق انفعاله ودقة إدراكه . بل إن عمق انفعاله هو الذى يقود إلى دقة إدراكه . ذلك لأن عمق الانفعال هو الذى يجعل الأديب أول من يشعر بالنقص وضغط الضرورة . وأول من ينفعل بما يبدو للآخرين عادياً ؛ فيعالج العبارة بما تولاه الفعل . وينقل إلى الآخرين إدراكه . فيعديهم بانفعاله العميق . ويستهيهم بإدراكه الدقيق . خصوصاً عندما يجد الآخرون فيما عبر عنه مالم يلتفتوا إليه . وإذا كان تميز شخصية الأديب يرجع إلى عمق انفعاله ودقة إدراكه فإن عمق الانفعال ودقة الإدراك يرتبطان - بدورهما - بتمثيل العمل الأدبي للآخرين . ولماذا لا نقول إن التميز الفردى للأديب يجعل من انفعاله الفردى تمثيلاً مصفى لانفعالات الآخرين .

إن مبدأ « التمثيل » الفردى للعواطف العامة - على هذا النحو - يدعم الصيغة التوفيقية عند طه حسين . ويتباعد بنا - هونا - عن مبدأ المجاورة الغالب على هذه الصيغة . وبدل أن نواجهه - مباشرة - في هذا السياق - المجاورة بين الطبيعة الفردية والطبيعة الاجتماعية للعمل الأدبي نلمح الثانية من خلال الأولى . ولكن تواجهنا - في هذا السياق - مشكلة جذرية . تلخص في أن مبدأ « التمثيل » لا يستمر فاعلاً حتى النهاية ؛ إذ سرعان ما يغفله طه حسين عندما يركز على الطبيعة الفردية للعمل الأدبي . وعندما يركز على الأديب بوصفه كائناً ملهاً . أعلى من الآخرين وأكثرهم سموً . عندئذ يتحول طه حسين إلى التركيز على العالم الداخلى لانفعالات الأديب . ناسياً تمثيل انفعالاته لانفعالات الآخرين . وناسياً الطبيعة الاجتماعية لهذه الانفعالات في الوقت نفسه ؛ فنواجه مرآة فردية خالصة . تعكس ما في داخل الأديب دون أن تتأثر بالمجتمع . بل دون أن تسعى إلى التأثير في الحياة « العقلية والشعورية » لأفراد ؛ وتمثل صاحبها الملهم دون أن تشغل بتمثيل الآخرين . ويتعالى الأديب الفرد فيسمو إلى درجة

تقطع صلاته بمن حوله . وتتدخل بعض الأفكار « الليبرالية » التي يؤمن بها طه حسين على المستوى السياسى الاجتماعى من فكره . ويتدخل نموذج الشاعر الرومانسى الملهم الذى :

هبط الأرض كالشعاع السنى بعضا ساحر وقلب نبى
ليزيد من علو الشاعر . فنلج إطار نظرية التعبير . ونقترب من الفهم الرومانسى للأدب .

ويعنى التحول من المجتمع إلى الفرد - على هذا النحو - تحولا فى زاوية المرأة . وتوجهها إلى الداخل بعد أن كانت متوجهة إلى الخارج . وهو تحول يصاحبه تأكيد أهمية العالم الداخلى للمبدع . والتركيز على العواطف التى يموج بها هذا العالم . وهنا يبرز الفرد باعتباره قوة خلاقية . وليس محض علة سلبية تستجيب وجودا وعدما إلى حركة المجتمع . ويحاول طه حسين أن يقيم توازنا عسيرا بين تأكيد الأثر الاجتماعى والدور الخلاق للفرد . ولكن التوازن يختل فيحدث تركيز خطر على الفرد . بل سرعان ما تتقهقر الطاقة الخلاقية للفرد الأديب . لتصبح تلقيا سائلا لفيض تعبيرى يندفع . دون إرادة . من الداخل إلى الخارج .

وما دامت زاوية المرأة قد تحولت من الخارج إلى الداخل فلا بد من التركيز على عواطف الفرد والدعوة إلى الاهتمام بها . وعندئذ نسمع شيئا من قبيل : (٢١)

« ينبغى أن تتعود النظر فى أنفسنا . ونقدر العواطف التى تدير حياتنا وحركاتنا . ونشعر شعورا قويا بل نعلم علما لا شك فيه أن هذه العواطف التى تدير نفوسنا وتسخر أجسامنا وتدير حياتنا المادية والمعنوية هى مصدر كل شيء فى هذه الحياة . هى مصدر ما يبهنا من عنف . وهى مصدر ما يجلينا من لين . هى مصدر البؤس والنعم . وهى مصدر السعادة والشقاء . وهى مصدر التردد بين هذا وذاك . يجب أن ننظر فى أنفسنا نظرا صحيحا . وأن نقدر عواطف أنفسنا وأهوائنا كما ينبغى أن نقدرها » .

والتركيز على العواطف يعنى التركيز على الإنسان ؛ فليس للعواطف من حيث هى عواطف وجود مستقل ، وإنما هى موجودة بالإنسان وفى الإنسان . والإنسان - فى هذا السياق - هو الإنسان الفرد المتميز الذى يضنع التاريخ ويقود الجماعة ، والذى يرتد كل شيء إلى عالمه الداخلى الذى أصبح محك كل شيء وأصل كل إدراك . وإذا ارتفعت قيمة العالم الداخلى لهذا الإنسان المتميز ارتفعت قيمة العواطف والانفعالات ، بل أصبحت « مصدر كل شيء فى هذه الحياة » . وإذا كانت العواطف لا توجد خارج الإنسان ، فالإنسان - كذلك -

لا يستطيع أن يوجد دونها فهو محتاج في وجوده وحركته إليها . لأنها تفيض عليه الوجود .
وتبعث فيه الحركة والحياة . إذ « لا وجود للإنسان بدون العاطفة . ولا وجود للعاطفة بدون
الإنسان ... فن درس الإنسان فقد درس عواطف الإنسان » .^(٢٢)

والتركيز على عالم العواطف - بكل ما فيه من مؤثرات خفية تدبر قوانا وملكانا - قرين
الإلحاح على أننا لا نشعر من أنفسنا إلا بالشيء القليل جداً . وقرين الإلحاح على ضرورة
العودة إلى العالم الداخلى للإنسان الفرد . واكتشاف منابعه التى توجه إليها الشعر - عند شعراء
« الديوان » . و « المهجر » و « أبوللو » - فأصبحت مصدر الأدب الأساسى عند النقاد
البارزين طوال فترة ما بين الحربين .

ولا يختلف إلحاح طه حسين - في هذا السياق - على العواطف التى هى « مصدر كل
شيء في هذه الحياة » عما يقوله عبد الرحمن شكرى من أن « العواطف هى القوة المحركة في
الحياة »^(٢٣) . وأن النفوس - مهما كانت ضعيفة - « لها أعماق لم يصل إليها باحث ولم يبلغها
مفكر » .^(٢٤) ولا يختلف ما يقوله طه حسين وعبد الرحمن شكرى عما يقوله هيكل . عندما
أكد أهمية التربية العاطفية للفرد وارتباطها بتفجير طاقاته الخلاقة . ولم يتردد هيكل في رد
التخلف الذى رآه حوله إلى قصور هذه التربية العاطفية ، فلو أن تربية العاطفة عندنا - فيما
يقول - كانت نامية « لكان أداؤنا واجب الإحسان صادرا عن عاطفة تامة التو كاملة
الشعور » ، و « لو ربيت العاطفة وهذبت وسمت إلى المكان الذى تستطيع . إن هى حاولت
أن تسمو إليه ، لرأينا في الحياة غير ما نرى اليوم » .^(٢٥)

ولقد كان الاهتمام بعواطف الفرد مرتبطاً بتيار سائد عبّر عن نفسه في ثورة ١٩١٩ وظل
مستمراً بعدها . وكان لهذا التيار تجلياته الإبداعية الموازية لتجليات فكرية ، تركز على مفاهيم
الحرية والديمقراطية في إطار « ليبرالى » واضح . وإذا كانت الليبرالية - على المستوى السياسى
لاجتماعى - تعنى حرية الفرد بأبعادها الاقتصادية والسياسية والفكرية ، فإنها تعنى - على
المستوى الإبداعى - التركيز على العوامل الداخلية للأديب ، وربط قيمة الأدب بقيمة العواطف
المحركة للحياة . هكذا أصبح الأدب « تعبيرا » عن هذه العواطف ، لأن « التعبير عن النفس
هو الأدب في لبابه »^(٢٦) كما يقول العقاد ، ولأن الأدب « ليس إلا رسولا بين نفس الكاتب
ونفس سواه »^(٢٧) كما يقول ميخائيل نعيمة . وأصبح الشعر « كلمات العواطف » و « ترجمان

النفس» (٢٨) ، إذ «لا بد في الشعر من عاطفة يفيض بها إليك الشاعر أو يحركها في نفسك ويستثيرها» . (٢٩) وهكذا تغنى عبد الرحمن شكرى والمازنى ، عندما قال أولهما : (٣٠)

- أَلَا يَاطَا لِرَ الْفَرْدُو سِ إِنْ الشَّعْرَ وَجَدَانُ
- وَإِنَّمَا الشَّعْرُ إِحْسَاسٌ بِمَا خَفَقَتْ لَهُ الْقُلُوبُ كَأَقْدَارٍ وَحَدَثَانُ
- وَمَا الشَّعْرُ إِلَّا الْقَلْبُ هَاجَ وَجِيئُهُ وَمَا الشَّعْرُ إِلَّا أَنْ يُثِيرَ مَثِيرُ
- وَالشَّعْرُ تَارِيخُ النَّفْسِ سِ وَمَطْلَقُ حَيَاتِهَا

وقال ثانيهما : (٣١)

- وَمَا الشَّعْرُ إِلَّا صَرْخَةٌ طَالَ حَبْسُهَا يَرْنُ صَدَاهَا فِي الْقُلُوبِ الْكَوَامِ
- خَارِجًا مِنْ قَلْبٍ قَائِلِهِ مِثْلَ مَا يَنْزِفُهُ بَرْكَانُ

ولقد كان التركيز على «الوجدان» و«القلب» و«الإحساس» و«النفس» و«العواطف» و«الشعور» يعنى التركيز - فى المستوى الأدبى - على العالم الداخلى للإنسان - والثقة فيه باعتباره محرك الحياة ، ومصدر المعرفة ، ومنبع القيم . ولذلك ألح الشعراء على «القلب» فى مقابل «العقل» . وكان إلحاحهم على «الوجدان» قرين النفور من «العقل» ، على أساس أن «الوجدان» مصدر المعرفة ، و«القلب» دليلها الذى لا يخطئ . ولذلك قال يلىا أبو ماضى :

سَيَّرْتُ فِي فَجْرِ الْحَيَاةِ سَفِينَتِي وَاخْتَرْتُ قَلْبِي أَنْ يَكُونَ إِمَامِي

وقال نسيب عريضة :

فَلَسْتُ رُكْنُ الْعَقْلِ حَيْثُ يَبْغِي فَلَيْسَ لِلْعَقْلِ مِنْ شَعْرِ

٢ - مفهوم التعبير :

لقد ربط طه حسين العمل الأدبى بشخصية الأديب . كى يطلق عقلا هذه الشخصية فى حركتها الحرة التى لا ينبغي أن تحدّها جدود . أو تفرض عليها قاعدة سوى التعبير عما تؤمن به . أو تنفعل إزاءه . ولم يكن يعنى طه حسين - فى هذا السياق - من العمل الأدبى إلا الكشف عن شخصية الأديب . تلك التى ازداد ظهورها بعد ثورة ١٩١٩ . فأصبحت

المعلم الرئيسى للأدب العربى فى فترة ما بين الحربين . ولقد تأكد التركيز على شخصية الأديب مع توهج شعراء الرومانسية العربية فى الدفاع عن ذات الفرد المهذرة . تلك التى أغفلها شعراء الإحياء طويلا .

وبدأ التركيز يأخذ شكل العرض المنهجي مع الإلحاح على قدرة العمل الأدبي فى التعبير عن استجابة الأديب الشخصية لحادث أو موضوع بعينه . والربط بين قيمة العمل الأدبي والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للأديب . وكان من المنطق أن ينجذب طه حسين - فى هذا السياق العام - إلى الكشف عن ما يملكه الأديب من سمات خاصة . ترتد إلى التكوين النفسى للأديب من ناحية ، وإلى قدرته على التعبير عن هذا التكوين من ناحية أخرى . ولكن جوهر هذه السمات يكمن فى انفعال فريد متقد . يتوهج داخل شخصية فريدة ؛ فأخص ما يمتاز به الأديب « هو أن جذوته مضطربة دائماً . وضمره حى دائماً ، وقلبه مرآة لكل شىء . وملكته الإنشائية مصورة دائماً لكل ما يرسم فى هذه المرآة » . (٣٢)

لقد أصبح الأدب تعبيراً عن شخصية الأديب . بمعنى أنه انعكاس لما يقع على صفحة إحساسه من آثار تتمثل فى أحداث شعورية أو انفعالية . وبقدر ما يتحرك الإبداع الأدبي من هذه الآثار فإنه يعكس كل ما يقع على قلب الأديب . الذى يبدو وكأنه « يجد فى نفسه عواطف يجب أن يضعها وإحساساً يجب أن يذيعه » . (٣٣) . وكأنه « لا يريد ... إلا أن يصف شعوراً أحسّه أو خاطراً خطره له » . (٣٤)

وتأخذ دلالة « مرآة الأدب » - فى هذا السياق - بعداً محددًا . يرتبط باقتزان الأدب بالتعبير . لكن هذا البعد التعبيري المحدد يفضى إلى أبعاد أخرى مرتبة عليه . وما دام الأدب قد اقترن بالتعبير فلا بد أن تصبح كل أعمال الأديب كاشفة عنه ومثلة لشخصيته . وترتبط أصالة الشاعر - فى هذا السياق - بقدرته على تمثيل شخصيته فى شعره . فإذا كان الشاعر مجيداً « فشعره مرآة نفسه » بحيث نقرأ قصائده فنشعر فيها بروح واحد ونفس واحد . إن هذه القاعدة - فيما يقول طه حسين - لا تقبل الشك فى فن من الفنون « ولا سيما الشعر الغنائى الذى هو مرآة النفس ومظهر العاطفة » . (٣٥) ولذلك يعجب طه حسين بالوليد بن يزيد الذى كان « يحب شعره ... وكان يرى فى هذا الشعر مرآة لهذه النفس » . (٣٦) ويعجب بأبى نواس لأن شعره « هو مرآة النفس حقاً والصورة الصحيحة للعواطف والشعور » (٣٧) . ولقد وصل

المتنبى إلى مرحلة الأصالة عندما « أثبت شخصيته قوية واصحة ... وأصبح شعره مرآة لنفسه لا لأنى تمام ولا للبحترى ». (٣٨)

إن الشاعر - فيما يذهب طه حسين - لا يرى شيئاً أو يشعر بشيء إلا حققه وتصوّره وأمعن في تحقيقه وتصويره ، وأعرب عن تصويره أحسن الإعراب . ومادام قلب الشاعر مرآته ، وملكته مصورة دائماً لكل ما يرسم في هذه المرآة ، فمن الطبيعي أن يمثل نتاج الشاعر كل ما يظهر أو يخفى من شخصيته . لكن شخصيات الشعراء ليست متماثلة . إن كل شخصية عالم فريد في ذاته لا يتأثر مع غيره من العوالم . ولذلك فإن الطرائق التي تعكس بها الأعمال الأدبية شخصية الأدباء طرائق لا نهائية ، ترجع إلى اختلاف هذه الشخصيات وتباينها . يضاف إلى ذلك أن كل شخصية أدبية تمر بحالات نفسية متباينة ، وتعتورها انفعالات متغيرة . وإذا كان أدب كل شخصية - في مجمله - مرآة عامة لها ، أو تمثيلاً عاماً لخصالها وقسماتها بخصائصها ، فإن كل عمل أدبي تمثيل لحالة خاصة من الحالات التي تتقلب فيها شخصية الأديب ، ومن ثم مرآة خاصة لهذه الحالة . ولكن تظل كل هذه المرايا الخاصة ، أو الأعمال الأدبية ، متجاوبة لتصنع مرآة عامة ، تتميز من حيث تمثيلها لشخصية الأديب ، وتنفرد من حيث قدرتها على أن تعكس صوته الخاص وروحه المتفردة .

«ولست أفرى أين قرأت أن رجلاً من نوابغ الموسيقى العربية أراد أن يحكم على شاب موسيقى فاستمع إليه وهو يوقع . فلما سمعه يوقع ألعانا مختلفة قال : الآن عرفت نفسك . كذلك يجب أن نتبين أصوات نفوس الشعراء » . (٣٩)

إن هذا التفرد أو التميز مرتبط بأصالة الأديب . وأصالته مرتبطة - بدورها - بجلاء مرآته ، أى بمدى تمثيل شعره لشخصيته . فإذا طالعنا شعره كنا كمن يسمع صوت الشاعر الخاص وينظر إلى شخصه المتميز ، بل نرقب شخصيته في سكونها وحركتها ، كما لو كنا نظاراً نشاهد الصور المتحركة « في دار من دور السينما » . (٤٠) ألا يهزنا - فيما يقول طه حسين - من بعض رسائل أبى العلاء ما نرى فيها « من تمثيل شخصية الكاتب وعواطفه » حتى نخيل إلينا أننا نسمع ألفاظها من كاتبها ونرى شخصه بين سطورها « وكأنها صورة شمسبه تمثل هذا القلب الذى ملكه الحزن » . (٤١)

ولابد أن يبرز - عند هذا المستوى - الدور الذى يقوم به الانفعال ، بوصفه القوة

الدافعة التي تحرك العملية الأدبية بأسرها . ويصبح انفعال الأديب بالاشياء ، بل نوع هذا الانفعال وكمه ، نقطة البدء والمعاد ، التي تتركز إليها جوانب من القيمة الأدبية . مثلما تتركز إليها جوانب من طبيعة الأدب وماهيته : وبقدر ما يصبح الأدب «مرآة لنفس صاحبه» أو يصبح الشعر «مرآة لشخصية صاحبه» لا يعبر الأديب عن حقيقة خارجية ، بل عن حقيقة داخلية ، هي مجموعة من الانفعالات الفردية ، تفرض عليه أن يعبر عنها ، أى ينقلها من وجود داخلي إلى وجود خارجي ، هو العمل الأدبي الملموس ، ليصبح الأدب - في النهاية - تعبيراً عن أى نوع خاص من الانفعال ، يصادفه الأديب في تجربته . و«التعبير» - بهذا المعنى - فعل يتوسل به الأديب للإفصاح عما تموج به نفسه . وما يعبر عنه الأديب بفعل التعبير هو ما يعثر عليه في داخله من انفعالات . ولذلك فإن اكتمال التعبير ، أو عدم اكتماله ، يرجع إلى الحافظ الكامن وراءه ، وهو قوة الانفعال . وعندئذ يتفاوت الأدباء في القيمة نتيجة تفاوت العمق الذي يتميز به عالمهم الداخلي ، ودرجة الانفعال الذي يحرك العالم الداخلي وقيمه .

والعلاقة بين هذا الانفعال والعمل الأدبي علاقة العلة بالعلول ، ذلك لأن العمل الأدبي يعكس - كالمرآة - حالة تخلّقت في العالم الداخلي للأديب ، تحت وطأة انفعال بعينه . وقيمة العمل الأدبي - من هذا المنظور - مرتبطة بتعبيره عن أصل مستقل عنه ، سابق عليه ، تمّ في داخل الأديب قبل التعبير . والعلاقة بين العمل الأدبي وما يعبر عنه أشبه بالعلاقة بين الصورة المنعكسة في المرآة والمعطى المادى الذى تعكسه ، من حيث إنها علاقة معلول بعلة سابقة . ومعنى هذا أنه إذا انتفت العلة انتفى المعلول ، وإذا اختفى المعطى المادى اختفت الصورة المنعكسة في المرآة . وإذا شئنا التخصيص - في حالة الأدب - وتحدثنا عن الشعر قلنا - مع طه حسين - إنه «إذا خلت نفس الشاعر من عاطفته ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر وإنما هناك نظم لاغناء فيه» .^(٤٢)

وينطوى مثل هذا الفهم - ضمناً - على تفرقة بين انعواطف أو الانفعالات من حيث مستوياتها الكمية والكيفية . إن هناك عاطفة فاترة تعجز أن تنطق الأديب . وهناك انفعال قوى يضغط عليه حتى يعبر عنه . في الحالة الأولى نحن إزاء النظم الذى يستوى فيه ضعف العاطفة وعدمها . أما في الحالة الثانية فنحن إزاء الشعر . وهذه التفرقة بين العواطف مرتبطة بنظرية التعبير ، وتردنا إلى تمييز شائع - يرجع إلى برجسون - بين انفعال سطحي لا يخلف أثراً ،

وانفعال عميق يحدث هزة في الاعماق . الأثر في الحالة الأولى يتبدد . أما في الحالة الثانية فيمكنك لا يتجزأ ، وهو في الحالة الأولى اهتزاز الأجزاء من غير انتقال . أما في الحالة الثانية فالكل مندفع إلى الأمام .^(٤٣)

هذه التفرقة بين العواطف أو الانفعالات تقودنا - في هذا السياق - إلى منظور محدد للقيمة يميز شاعراً عن شاعر ، ويرفع أدبياً على أديب . والأديب الحق - من هذا المنظور - هو الذي يتميز بعمق انفعاله وقوة عواطفه . إن هذا العمق وتلك القوة يقرنان عمله الأدبي بتلك الهزة العميقة التي تحدث داخلنا عند قراءة عمله ؛ ذلك لأننا لن نسع صوته الخاص فحسب ، بل صوته القوى النافذ ، ولن نبصر في مرآته المصقولة الصافية فحسب ، بل تأثير المرأة أعمق ما فينا . ولذلك تقترن القيمة الأدبية - عند طه حسين - بما يلحظه في إنتاج الأدباء من عمق الانفعال وقوة العاطفة . إن قيمة زهير بن أبي سلمى الشاعر الجاهلي - مثلاً - نرجع إلى أن زهيراً «شاعر يحسّ الأشياء حساً قوياً ، ويشعر بها شعوراً عنيفاً ، ويصورها مصوراً رائعاً» .^(٤٤) وترتبط قيمة سويد بن أبي كاهل بالأمر نفسه ، فهو «قوى الحسّ جداً ، دقيق الشعور جداً» .^(٤٥) ولا ننسى ابن الرومي الذي «كان حاد الحسّ جداً . وكان قوى الشعور» .^(٤٦)

إن عمق الانفعال وقوة العاطفة مظهران لشخصية قوية متفردة ، تفرض نفسها لتؤكد تفرد الأديب وتميزه من ناحية ، مثلاً تؤكد أنه أقوى من بيئته ، بل أقوى من أن يستعبده تراثه ، من ناحية ثانية . ولذلك يرتبط التجديد الحقيقي في الشعر ، كما في بقية أنواع الأدب ، بقوة الشخصية . إن هذه القوة - مثلاً - هي سرّ نجاح علي محمود طه وإيليا أبي ماضي . لقد كان الأول ترجماناً لعواطف الإنسان المتفرد في اتصاله بالطبيعة ، فهو شاعر معنّ ، شخصيته أقوى من بيئته «وليس قصاصاً بيئته أقوى من شخصيته» .^(٤٧) أما إيليا أبو ماضي فقد كانت شخصيته قوية ؛ ذلك لأنه يتناول الموضوعات التي سبقه إليها الشعراء «فينفخ فيها من روحه القوى ، و... يفرض شخصيته فرضاً» .^(٤٨)

إن أهم ما تتميز به مرآة الأدب هو صفاؤها في التعبير عن صاحبها ، دون تدخل عوائق التراث والبيئة . ويقترن صفاء المرأة بالصدق ، ويقترن الصدق - بدوره - بالطبع والتلقائية . وكلاهما يرتبط - في النهاية - بالتفرد والتحرر اللذين يلزامان الحركة الخلاقة للفرد المبدع ، في

تعبيره عن العالم الداخلى الذاقى للعواطف أو الانفعالات ، تلك التى أصبحت « مصدر كل شىء فى هذه الحياة » .

وبقدر ما يعنى « صماء المرأة » - فى هذا السياق - دقة تمثيلها للعالم الداخلى للأديب . يعنى الصدق التعبير المباشر . والمعاناة الفعلية لما يحدث فى هذا العالم الداخلى ؛ فالصدق هو أن تقول ما لديك . وتعبر عما تعانيه فعلا . دون مراوغة . أو ادعاء . أو معازلة . والصدق مُعدِّ كما يقال ؛ ذلك لأنه يؤلف بين قلب الأديب وقلب القارىء . ويثير تعاطف الثانى مع ما يعانيه الأول . انظر إلى حافظ إبراهيم - مثلا - حيث رثى الإمام محمد عبده « كيف تحدث قلبه وإيمانه إلى قلوب المسلمين وإيمانهم . وكيف انتقل حزنه ووفاءه إلى نفوس الناس فعلمهم كيف يحذون لذع الحزن » .^(٤٩) وانظر إلى غناء المتنبي الحزين نجد هذا الغناء « صادق اللهجة قوى النغمة يصدر عن قلب حزين . وينتهى إلى القلوب فيثير فيها الحزن والأسى » .^(٥٠) ولكن « الصدق » عند الشعراء . شأنه عند بقية الأدباء . من الأشياء التى لا تتحقق « عندما يحاول الشعراء أن يعبروا عن نفوس غيرهم » . إن الشاعر « يصدق كثيرا عندما يصف آلامه هو ، وعندما يصف أمانيه ، وعندما يعرب عن ذات نفسه هو » .^(٥١) وصاحب العاطفة الصادقة من الأدباء « لا يكاد يُعربُ عن ذات نفسه حتى يتصل بذات نفس القارىء أو السامع » .^(٥٢) ولذلك « ينبغي أن نستمد أدبنا من نفوسنا وأعماق وجداننا ودخائل ضمائرنا » .^(٥٣) وبقدر ما يقتزن الصدق - فى هذا السياق - بالتمثيل المباشر للانفعال فإنه يقتزن بالطبع والتلقائية ، ويؤكد أن الشعر الجديد « يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة » .^(٥٤)

ولكن الحديث عن الطبع والتلقائية والتمثيل الفطرى ، يمكن أن يقود إلى تعارض مع التسليم بالجهد الخفى الذى قد يبذل فى عملية التعبير . ويبدو هذا التعارض واضحا عندما نناقش الأمر من زاوية الجهد الإرادى الذى يبذله الأديب فى عملية التعبير ، أو من زاوية الغاية التى يستهدفها التعبير نفسه ، أو من زاوية البعد المعرفى الذى تنطوى عليه العملية . ولكن هذا التعارض ينداح - ظاهريا ، على الأقل ، فى هذا السياق - عندما يؤكد طه حسين أن عملية التعبير عملية طبيعية ، تصدر عفويا عن الأديب الذى لا يعرف ناتجها إلا بعد أن يتحقق هذا الناتج نفسه . وقد يسهم الأديب واعيا فى هذا الناتج بعد اكتماله ، ولكن إسهام الأديب يظل مجرد إسهام ثانوى ، لا يضيف شيئا فاعلا إلى العملية التى تتم دون مقصد محدّد

منه ، بل العملية التي لا يسبقها أى وعى عدد بما سوف تنتجه .

وعندما نقول - والأمر كذلك - إن الأديب قد عبر عن انفعالي ما ، فإن ذلك يعنى أنه كان لديه انفعال يؤرقه ، ويدفعه إلى التعبير عنه ؛ لأن كل انفعال لا يتم التعبير عنه بصحبه شعور بالضيق ، فإذا عبّر عنه وأمكن خروجه ، وتجسّد أدبا ، أدى ذلك إلى اقتران هذا الانفعال بشعور من الراحة ، أو «المتاع واللذة» . أى أن القول بتعبير الأديب عن انفعال ما ، يعنى أنه ظل على وعى ما بما لديه ، أو على وعى بأن لديه انفعالا ، كما يقول فلاسفة «التعبير» .^(٥٥) ولكن الأديب - من ناحية أخرى - لا يعي ماهية هذا الانفعال . كل ما يعيه هو حالة قلق أو اضطراب تغمر جوانبه كلها ، إلا أنه يحفل حقيقة هذا الاضطراب ، ويعجز عن فهم كنهه . ومن هذه الحالة ينشئ فعل التعبير داخل الأديب مستهدفا الإفراج عما فى الداخل ، فإذا تم ذلك شعر الأديب أن روحه قد هدأت ، وتعرّف - من ثم - على كنه الحالة التي عاناها وحقيقتها ؛ ذلك لأن فعل التعبير بمثابة اكتشاف من الأديب لانفعاله وتعرف منه على هويته . لكن الاكتشاف مثل التعرف لا يتم كلاهما إلا بعد اكتمال فعل التعبير نفسه . أما قبل ذلك فليس هناك وجود لأى تصوّر محدد .

يترتب على ذلك أن فعل التعبير يهدف - أوّل ما يهدف - إلى أن يكشف للأديب عما فى داخله هو ، بمعنى أن الأديب لحظة التعبير لا يؤرق نفسه كثيرا أو قليلا بأى شىء خارج اللحظة . إنه معنى بما فى داخله فحسب ، وليس بالملتقى أو المجتمع ، فإذا تعرف الأديب على ما فى داخله اكتمل الفعل . أما الأثر الذى يحدثه هذا الفعل ، بعد ذلك ، فى المجال الخارجى للآخرين ، فهو شىء لم يكن يحول بخاطر الأديب أو يشغله ؛ لأن فعل التعبير وسيلة وغاية فى ذاته .

لذلك يقول طه حسين - فى كتابه «فى الأدب الجاهلى» (١٩٢٧) - إن الأدب هو هذه الآثار التي يحدثها صاحبها لأنه لا يريد بها «إلا المجال الفنى فى نفسه» ، أى الآثار التي يريد بها صاحبها «أن يصف شعورا أو إحساسا أحسّه»^(٥٦) فهي آثار تنبعث عن صاحبها انبعاتا «يوشك أن يشبه انبعاث الضوء عن الشمس والمطر عن الزهرة» .^(٥٧) ثم يقول طه حسين فى «أديب» (١٩٣٥) :^(٥٨)

«زعموا أن من أظهر خصائص الأديب حرصه على أن يصل بين نفسه وبين

الناس . فهو لا يحسن شيئا إلا أذاعه ولا يشعر بشيء إلا أعلنه ... ذلك لأنه مريض بهذه العلة التي يسمونها الأدب . فهو لا يحسن لنفسه . وإنما يحسن للناس . وهو لا يشعر لنفسه وإنما يشعر للناس . وهو لا يفكر لنفسه وإنما يفكر للناس ... ويخدع الأديب نفسه هذه الفروب من الخداع ... وحقيقة الأمر أنه يكتب لأنه أديب . لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كتب ، يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة . كما يأكل ويشرب ويدخن . لأنه محتاج إلى الطعام والشراب والتدخين . وهو حين يكتب قلما يفكر فيما يحسن أن يكتب . وما ينبغي ألا يعرفه القرطاس أو يجري به القلم ... إنما هي حاجة تضطره إلى الحركة فتتحرك . وتدفعه إلى العمل فيعمل . فأما عواقب هذه الحركة : ونتائج هذا العمل . فأشياء قد يتاح الوقت للتفكير فيها في يوم من الأيام . حين تصبح أمرا مقضيا لا متصرف ولا سبيل إلى التخلص منه .

إن النص يؤكد - أولا - أن عملية التعبير عملية ذاتية ، لا علاقة لها بأي شرط خارجها ؛ فالأديب لا يفكر فيما يحسن أن يكتب ، أو فيمن يكتب لهم ، أو لماذا يكتب . إنه يكتب فحسب ، لأنه لا يملك سوى الاستجابة إلى فعل الكتابة ذاته . ويؤكد النص - ثانيا - أن عملية التعبير عملية طبيعية ، تتم بالطريقة نفسها التي تشبع بها الحاجات . وبالطريقة نفسها التي تتولد بها حاجة تضطرنا إلى الحركة ، فتدفعنا إلى العمل ، أى أن الأدب استجابة فطرية ضرورية لضغط داخلي يولد الحاجة إلى التعبير . فإذا تحققت هذه الاستجابة وتمّ التعبير تحقّق الأدب ، دون تفكير فيما يترتب عليه . ولذلك يؤكد النص - ثالثا - أن عملية التعبير غاية في ذاتها ؛ إذ لا يفكر الأديب في عواقبها أو نتائجها ، فالأدب كله ليس سوى هذه الآثار التي لا يريد بها صاحبها إلا التعبير عما في نفسه ، وتنبعث عن صاحبها فيما يشبه انبعاث الضوء عن الشمس والعطر عن الزهرة .

ويرتبط الحديث عن الطبع والتلقائية والعتيل الفطري للعاطفة - من هذا المنظور - بنوع من الآلية في عملية التعبير نفسها ، لتحرك العملية كلها من نقطة بداية ، تتمثل في هزة تندفع من الداخل ، في آلية ترتبط بقوة الانفعال أو ضعفه . وهي آلية لا يملك الأديب مع ضغط انفعالها القوى شيئا . إنه يستسلم - فحسب - لفورة الانفعال التي تتم في الداخل ، وتحرك باحثة عن مخرج لها صوب الخارج ، في « صدور طبيعي » أشبه بتفجر النبع ، أو انبعاث الضوء والعطر .

٢ - الصدر الطيبي :

لقد أصبحت العملية الأدبية - عند طه حسين - عملية « تعبير » ترتبط بالكشف عن انفعال يؤرق الأديب ويدفعه إلى التعبير عنه . هذا الانفعال يمثل ضغطاً داخلياً يبحث عن متنفس له ، ويصل إلى درجة من القوة يندفع معها من الداخل إلى الخارج . فيتم التعبير عنه . وإذا تم التعبير انتقل الانفعال من الداخل إلى الخارج وتجدد خلال وسائط تعبيرية . في شكل قصيدة أو قصة أو مسرحية . هي انعكاس لوجوده الداخلي . فيصبح العمل الأدبي - كما أشرت - مرآة لما في الداخل ، صورة نفسية لقسمات النفس . تمثيلاً لانفعال الأديب . أو تصويراً لعواطف ووجدانه .

ولكن أياً كانت التسمية فحركة الانفعال تبدأ من الداخل لتندفع إلى الخارج باحثاً عن وسائط تعبر عنها . وهي حركة تحدث نتيجة ضغط يقع على مادة الانفعال . فيدفع المادة إلى البحث عن متنفس لها . فتندفع ، أو تدفق ، في فعل شبيه بفعل الولادة . أو تدفق النبع . ولقد أكد الرومانسيون هذا الضغط من وردزورث الذي وصف الشعر بأنه « تدفق انفعالات قوية » إلى جان جاك روسو الذي تحدث عن هذا التدفق الذي يتم نتيجة ضغط . وخايل هذا التشبيه بعض معاصري طه حسين . ممن عطفوا على المنظور الرومانسي للأدب . فتحدث المازني - مثلاً - قبل طه حسين - في كتابه « الشعر : غاياته ووسائله » (١٩١٥) - عن « تدفق العواطف التي تبغى مخرجاً » . وقال : (٥٩)

« إن كل عاطفة تستولى على النفس وتندفق تدفقاً مستويًا . لا تزال تلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها . فإما وُفقت إليها واطمأنت . وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعرفان تدفقها الطبيعي . وربما دفعها إلى مجرى غير طبيعي فيضّر ذلك بالجسم والنفس جميعًا . كالحامل لا تزال تتمخض حتى تلد ، وهذا هو السبب فيما يجده الشاعر من الروح والحفة بعد أن ينظم إحساسه شعراً . »

إن الضغط - في هذا السياق - هو علة التدفق الطبيعي الذي يندفع من الداخل إلى الخارج ، وهو الضغط الذي يقرن بالانفعال الذي يبعثه المجتمع في داخلنا . فلا يلبث أن يجد لنفسه مخرجاً . ومن الطبيعي - فيما تفترض نظرية التعبير - ألا نعرف هذا الانفعال إلا بعد أن نعبر عنه ، أي بعد أن يتدفق . أو يدفعه الضغط من الداخل إلى الخارج . فيستوى أمامنا معبراً عنه . ولقد قال ميخائيل نعيمة - في « الغريال » (١٩٢٣) - إن عواطفنا وأفكارنا هي

ما استيقظ من الحياة فينا : (٦٠)

« ومن الغريب أنه كلما تحركت فينا عاطفة . أو غملم في داخلنا فكر تأتينا ساعة
تلفظها النفس كما تدفع الحامل الجنين من أحشائها عند اكتمال دور الحمل . كأن
النفس لا تعرف ما في داخلها إلا إذا انصب أمام عينيها »

لنقل إن هذا الضغط هو علة - ما أسماه المازني - « التدفق الطبيعي » الذي يحدث كلما
تولّد انفعال داخل الأديب ؛ فالتدفق الطبيعي يعنى « آلية » التدفق ، وتصوره بوصفه حركة
« طبيعية - فطرية » من حركات النفس . لا تدخل للإرادة فيها ؛ ولذلك أكدّ نعيمة
أن الشاعر « لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعا بعامل داخلي لا سلطان له فوقه » . (٦١) وذهب
المازني إلى أن الشعر فن « سيق إليه الإنسان وتدفقت إليه عواطفه » (٦٢) . وذهب العقاد إلى
أن الشاعر « لا يحكّم طبعه ... بل هو رهن بما توحى إليه سجيته » . (٦٣) وقال عبد الرحمن
شكري : (٦٤)

« لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال ... ثم تتدفق الأساليب الشعرية
كالسيل . من غير تعمد منه لبعضها دون بعض » .

وإذا وسعنا الدائرة . وانتقلنا من الشعر إلى الأدب . واجهنا الفهم نفسه . أى واجهنا
الحركة « الطبيعية » نفسها . تلك التى « تتدفق » كالنبع أو كالسيل . والتى « تندفع » فيها شىء
من الداخل صوب الخارج . فى فعل أشبه بأفعال « الولادة » . ولكن « الولادة » - هنا -
ولادة النفس التى « تحبل » بالانفعالات . حتى تأتى اللحظة التى تندفع فيها الانفعالات خارجة
من رحم النفس . فى « حركة طبيعية » . وقد ينطوى تشبيه « الولادة » على لون من « المعاناة »
بصاحب عملية التعبير . لكن المعاناة لا تنبئ - فى النهاية - « الحركة الطبيعية » للعمنية كلها .
من حيث اقترانها الدلالى بحركات طبيعية أخرى فى عالم « الطبيعة » . ولقد قال العقاد - تماما
كما قال طه حسين وإن كان سابقا عليه - « إن حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى
التغريد » . (٦٥) وذهب المنفلوطى إلى أن الأدب « حركة طبيعية من حركات النفس تصدر عنها
آثارها عفو بلا تكلف ولا تعمل . صدور النور عن الشمس . والصدى عن الصوت .
والأريج عن الزهر . وشعاع لامع يشرق فى نفس الأديب إشراق المصباح فى زجاجته ؛
وينبوع ثرار يتفجر فى صدره ثم يفيض على أسلات قلمه ؛ وهو أمر وراء العلم واللغة

إن كل هذه التشبيهات - ونجد ما يماثلها عند طه حسين - تردنا إلى مبدأ الحركة في فعل «التعبير» بوصفه تدفقا من الداخل إلى الخارج . وعندما يتقبل طه حسين مبدأ هذه الحركة فإنه يتقبل مصطلحها الوصفي ، وأعني «التدفق الطبيعي» ، وهو مصطلح يستخدمه طه حسين إلى جانب مصطلح وصفي آخر يلح عليه وهو «الصدور الطبيعي» . وكلا المصطلحين الوصفيين يردنا إلى نفس المبدأ ، فيشير كلاهما - أولا - إلى هذه الحركة الآلية التي تنطلق من الداخل إلى الخارج ، ويشير - ثانيا - إلى حتمية سعي الانفعال وراء وسائط تعبيرية يتدفق من خلالها ، ويشير - أخيرا - إلى جبرية نفسية تلغى الإرادة الواعية للتعبير . في عملية «التعبير» .

لهذا كله يذهب طه حسين إلى أن العمل الأدبي يتدفق من الداخل إلى الخارج . كما يتدفق الضوء عن الشمس ، والعطر عن الزهرة ، والماء عن النبع ؛ فينعكس ما في داخل الأديب على العمل الأدبي الذي صار مرآة لهذا الداخل . ولعل الأدق أن نقول إن العمل الأدبي يغدو - في مثل هذا الفهم - وجودا ماديا لِمَا كان وجودا معنويا داخل الأديب . بحيث يصبح الفرق بين العمل الأدبي وما في داخل الأديب أشبه بالفرق بين الصورة وما تعكسه ، أو بين الوجود الداخلي للماء في الأرض ووجوده الخارجي متدفقا من النبع ؛ فالعمل الأدبي - في هذا السياق - كامن كمن الماء في الأرض والعطر في الزهرة .

ولامفر من استخدام هذه التشبيهات التي تناسب «الصدور الطبيعي» للتعبير ، ويفرضها نحول زاوية المرآة إلى العالم الداخلي للأديب . لتحمل دلالة «التدفق» التي لا تقع في البؤرة من تشبيه المرآة . وإن ارتبطت به على نحو من الأنحاء . ويغدو الشعر - عند طه حسين - شيئا «يصدر عن القلب أو يفيض به الطبع» ، بحيث لا يخلو من «أثر القلب ... يفيض عليه شيئا من حرارته ، ويجرى فيه روحا من قوته» .^(٦٧) وتتدفق القصيدة من نفس الشاعر «كما يتدفق السيل وتنحدر منها المخدرا» .^(٦٨) لنواجه «هذه القوة» الداخلية التي «تفيض على القصيدة» .^(٦٩) ويصف طه حسين اللحظة التي يكتب فيها الأدب بقوله : «تمتلي بها نفسي ، ويفيض بها قلبي ، وينطق بها لساني» .^(٧٠) وبمثل هذا «الفيض» تغدو السجبة السهلة المرسلة للأديب «غزيرة المادة لا تكاد تنضب» .^(٧١) ويلتمس الشعراء المجيدون الشعر على أنه فن له نصيبه «من إلهام الطبيعة الخصبية ، والنفس الغنية ، والقلب

المياض » . (٧٢) فهو معاني « عريرة غيبة » . (٧٣)

إن الأفعال المتكررة والصفات الملحة - في النصوص السابقة - دوال تردنا إلى مفهوم «الحامل Container» الرومانسي . حيث يصبح الأدب «تعبيراً» عما في الداخل . و «تدفقا تلقائيا» يدفع معه ما في الداخل . فيصدر «صدورا طبيعيا عن قوم... بشعرون» . (٧٤) بعبارة أخرى . يتحرك فعل التعبير في آلية يصدر معها الشعر عن الشاعر «صدورا طبيعيا من غير تكلف ولا صنعة . كما يتفجر ينبوع عن الماء . دون أن يكون للإنسان في تصغيره عمل» . (٧٥) ويصبح الأدب كله «هو هذه الآثار التي تصدر عن صاحبها كما يصدر التفريد عن الطائر الغرد . وكما ينبعث العرف عن الزهرة الأرجة . وكما ينبعث الضوء عن الشمس المضيئة» . (٧٦)

وعن - في هذا السياق - إزاء تشبيهات ثانوية تكمل تشبيه المرأة . وتؤكد دلالة «الصدر الطبعي» التي لا تقع في بؤرة التشبيه الأساسي ؛ ولذلك فهي لا تمثل تناقضا دلاليا مع تشبيه المرأة ، ذلك لأن كل المشبهات - ينبوع . والزهرة . والطائر ، الشمس - تلتقي مع المرأة دلاليا . ومهما قلبنا وضع المرأة . وحولنا راويتها من الخارج (حياة المجتمع) إلى الداخل (شخصية الأديب) يمكن أن نتحارب المرأة مع ينبوع الزهرة والطائر والشمس . على أساس أننا نواجه - في جميع هذه المشبهات - شيئا يتكون في الداخل . ثم يدفع إلى الخارج . لينعكس - أو يتجسد - في عمل أدبي . على نحو يصبح معه الأدب مرآة للعالم الداخلي للأديب . أو «صورة عقله وقلبه . وعصارة طبعه وذوقه» . (٧٧) والإشارة إلى «الصورة» و «العصارة» إنما هي إشارة التجاوب بين تشبيه المرأة وتشبيه ينبوع . فالصورة ترتبط بما ينعكس من الداخل على الخارج . و «العصارة» ترتبط بالضغط الذي يدفع معه ما في الداخل إلى الخارج . وكلاهما وجهان لعملية واحدة هي عملية «الصدر الطبعي» .

ومع ذلك فهناك تغاير ظاهر بين المرأة والتشبيهات الثانوية . المرأة سطح عاكس ، يعكس شيئا يقع على صفحته من خارجه . أما النبع والطائر والزهرة فهي تخرج شيئا من داخلها . إنها الحامل والمحتوى وليست العاكس . أي هذا أننا إزاء نقطتين متضادتين من التصور . أي أننا إزاء التقابل بين مفهوم العاكس (الكلاسي) ومفهوم الحامل (الرومانسي) ، الذي ينطوي عليه التقابل بين تشبيه المرأة وتشبيه المصباح ، فما يقول إبراهيم ، وكما أوضحت في

المدخل؟ أم أننا إزاء محاولة للتوفيق بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وطبيعته الفردية ؟

إن التساؤل الثاني هو الأقرب إلى بنية التفكير النقدي عند طه حسين . ولذلك لجأ - فيما أحسب - إلى هذه التشبيهات التي تؤكد دالاً مهماً يقع في الهامش من تشبيه المرأة ، فيؤكد إمكانية تحوّل زاوية المرأة من الخارج إلى الداخل . ويصل بين المرأة وهذه التشبيهات في سياق دلالي واحد . يرتبط بحركة تبدأ من الداخل لتنتهي في الخارج . فتحدث تغيراً في المجال الخارجى . وهذا ما تفعله المرأة عندما تتغير زاويتها . فتعكس ما يأتي من داخل الأديب على الخارج . أما أريج الزهرة وضوء الشمس وتفريد الطائر وتدفق الينبوع فهي ترابطات دالة . يلتقي اثنان منها مع المرأة - النبع والشمس - في خاصية الانعكاس ، فكأنهما مرآة أخرى . وتلتقي جميعها حول الحركة من الداخل إلى الخارج . وتلتقي كذلك في أن ما يصدر عنها يحدث تغيراً في المجال الخارجى . وأهم من ذلك كله أنها تلتقي بوصفها وسائط سلبية لإرادة لها ، مثل المرأة - فهي لا تؤثر بذاتها فيما تحمل أو تعكس . فتمثل - بذلك - اللحظة السلبية للأديب ، عندما يستسلم لضغط حركة التعبير . دون أن يكون طرفاً فاعلاً فيها . وعلينا أن لا ننسى أن مفهوم « العاكس Reflector » - كما حدده إبرامز - ينطوى على أساس معرفى . يرتبط بسلبية العقل في الإدراك . ومن ثمّ يمكن أن يرتبط بسلبية الأديب في الإبداع عند طه حسين . ومن هذه الزاوية ، تحديداً ، يمثل التجاوب السياقى لكل هذه التشبيهات الوضع المعرفى للأديب ، في لحظة التلقى السلبية للتعبير ، حيث يصبح الأديب وسيطاً سلباً لانفعال . بنعكس - أو يشعّ ، أو يتدفق ، أو يفيض - على الخارج ، دون أن يتدخل الوسيط نفسه في توجيه حركة التعبير ، أو تكييف ناتجها . وهل تشعر الطير - فيما يقول طه حسين - بما يصدر عنها من غناء ؟ ! وهل يشعر الزهر بما ينشر عنه من عبير ؟ ! وهل تشعر الشمس بما تبعث من حرارة وضوء ؟ ! إنها « ميسرة لما خلقت له ، مسخرة لما دفعت إليه » . (٧٨)

نحن في كل هذه التشبيهات - إذن - إزاء وسائط سلبية ؛ لأن ما يصدر عنها كلها يصدر صدوراً طبيعياً دون إرادة . وذلك شأن الأدب والأديب . كلاهما وسيط سلبي ، يعكس بمقتضى طبعه الذى خلق له ، ويحدث ناتج ما يصدر عنه تغيراً في المجال الخارجى ، عندما يتلقاه الآخرون . إن « الصدور الطبيعى » حركة تنطوى على محرّكها ، فلا علاقة لها بأى شيء يتجاوز الضغط الذى هو علتها المتضمنة فيها ، والتي تتجلى في تدفقها الطبيعى . ولا صلة بين الإرادة الواعية للأديب وهذا التدفق ؛ لأن التدفق يتم عندما تتحقق شروطه الذاتية الخاصة

به . ولا علاقة للقارئ بهذا التدفق ، إلا من حيث هو متلقي له فحسب ، ذلك لان الأديب لا يكتب كلما شاء ، بل يكتب عندما يتدفق منه - أوفيه - الانفعال ، ويتحقق الصدور الطبيعي . ولا علاقة للمجتمع بهذا التدفق أيضا ؛ لأنه تدفق «طبيعي» «فطري» لا تخضع حركته إلا لمقتضى طبعه . إن اللحظة التي يستسلم فيها الأديب إلى هذا التدفق هي لحظة التلقى السالبة ، التي لا تربكها أى شروط خارجية ، والتي يتحول فيها الأديب إلى مرآة سالبة تعكس ما يسقط عليها من الداخل على الخارج .

ومن الممكن أن تشير المرآة - في هذا السياق - إلى بُعد معرفي . ولكن هذا البعد يتمثل في معرفة سلبية ، يتلقاها الأديب دون أن يصنعها ، فضلا عن أنها معرفة لاحقة ، تتحقق بعد عملية التعبير نفسها . ولحظة التلقى السالبة عند الأديب - بهذا المعنى - شبيهة - في بعض جوانبها - باللحظة المعرفية عند الصوفي ، حيث تنعكس في مرآة القلب الصافية حقائق المعرفة المتعالية ، في موقف تعطل فيه إرادة الصوفي ، وتنقطع صلاته بالعالم المادى . وعندئذ لن تصبح الكتابة موقفا ، أو مهنة ، بل حالا يستسلم فيه الأديب إلى فيض التعبير ، ويتحول فيها التعبير إلى عملية يتعرف بها الأديب على ما يعاينه ، بعيدا عن أى شرط يتجاوزها .

ولا بعيد الأديب - من هذا المنظور - تشكيل الانفعالات ، أو يفرّ منها ، كما تفترض بعض النظريات الموضوعية للفن ، وإنما يستسلم إلى ضغطها ، ويدعن لما تفرضه عليه . وهو - عندما يعبر - لا يتقيد بأى شئ خارجي ، بل يترك العنان - فحسب - لما في الداخل كي يتدفق إلى الخارج . إنه لا يعبر في حقيقة الأمر ، بل هو وسيط يتم التعبير من خلاله . كما أنه أشبه في سلبيته بالمرآة الصافية . وإذا كانت أمثال هذه المرآة تعكس الضوء الساقط عليها دون أن تغيره ، وإلا كانت مرآة مشوهة ، كذلك الأديب يستسلم لضغط الانفعالات المتولدة في داخله فيعبر عنها كما هي ، وإلا كان أديبا مزيفا مخادعا .

وليس لنا - والأمر كذلك - ان نسأل الأديب عن شئ يعينه ، أو نحاول إقناعه بأى شئ ، أو الميل به إلى عقيدة دون أخرى . علينا - فقط - أنه نتقبل ما يصدر عنه ؛ لأنه لا يملك سواه ، بل لا يملك له دفعا . وقد يؤدي الأدب - رغم ذلك كله - دوراً في الإصلاح والتغيير ، ولكن ذلك من قبيل التغيير في المجال الخارجى ، ذلك التغيير الذى يتم تلقائيا نتيجة الصدور الطبيعي . وقد تنتهى عملية التعبير بالأديب إلى التعرف على حقيقة

ما يعانیه من انفعال . أو تؤدي بالمجتمع إلى التعرف على حقيقة وضعه . ولكن هذا التعرف لاحق على الصدور الطبيعي للتعبير . ونتيجة غير مباشرة تالية للحظة التلقى السالبة . ولماذا لا نقول إننا إزاء تعرف سالب على حقيقة جاهزة . تصنع بمعزل عن أطرافها الفاعلة ؟ !

ولا شك أن الإلحاح على لحظة التلقى السالبة . والوسائط السالبة من حيث ارتباطها بالصدور الطبيعي . يمثل مأزقا لمن يسلم بالوظيفة الاجتماعية للأدب (بل لمن يسلم بنظرية التعبير نفسها) . وقد تكشف المأزق . بوضوح ، عندما دخل طه حسين في حوار مع واقعي لأربعينيات والخمسينيات . وكان عليه أن يختار بين اثنتين : إما أن ينفي المسؤولية الاجتماعية عن الأديب . وينفي الالتزام بالضرورة . فيتناقض مع نفسه في غير موضع . وإما أن يتقبل مقولة الالتزام . ويلجأ إلى توليفة تتوسط بين التعارضات الحادة . وذلك ما فعله طه حسين . فقد تقبل الالتزام بمعناه الوجودي . وعدّله تعديلا يتفق مع فهمه للصدور الطبيعي من ناحية . وفهمه لمرآة المجتمع من ناحية ثانية ، فأصبح الأدب منافيا للشرِّ بمقتضى طبعه ، وسيلا إلى الإصلاح والتغيير . بل الثورة ؛ وذلك عندما يرى المجتمع صورته في المرآة ، فيحب منها ما يحب . ويبغض منها ما يبغض . فيدفعه الحب إلى التماس الكمال ، ويدفعه البغض إلى التماس الإصلاح . ولكن ذلك كله - فيما يقول طه حسين - يتم تلقائيا ، بوصفه أثرا لاحقا على الصدور الطبيعي ؛ ذلك لأن الأديب يكتب لأنه أديب فحسب ، ولا يستطيع أن يعيش إلا إذا كتب . أما التساؤل عن ماذا يكتب . أو عن عواقب الكتابة ونتائجها . فهو تساؤل وعي لاحق . يتلو عملية الكتابة التي تتم بعيدا عن القصد . وتحت وطأة هذا الصدور الطبيعي . ولذلك يقول طه حسين .^(٧٩)

« إن الإصلاح والتغيير وتحسين حال الشعوب وترقية شؤون الإنسانية أشياء تصدر عن الأدب صدورا طبيعيا . كما يصدر الضوء عن الشمس . وكما يصدر العبير عن الزهرة . وكما تثير الروضة في نفسك ما تثير من الشعور بالجمال . فضاء الشمس لا يصدر عنها لتحقيق الأغراض وبلوغ الغايات التي تحلقها أنت وتبلغها به . وإنما يصدر عنها بطبيعتها وتطلع أنت به وتستمتع به أيضا . وتحقق به أغراضك وتبلغ به غاياتك وتوجهه من هذا كله إلى ما تريد وإلى ما تستطيع لأنك تجد به عمرك وتتاح لك . وبهديك وتتيح لك ما تجد فيه من النفع . والزهرة لا تنشر عرقها وشذاها لتملق منك هذا الحسن الذي ركب في غريزتك . وهي لا تتألق بجمالها ونهرتها وروائها وبهجتها لتملق فيك حسا آخر ركب في طبيعتك . بل هي لا تعرفك .

وعسى ألا تعرف نفسها فهي أجدر ألا تريد لمسها عطرا أو جمالا أو رواء فضلا
عن أن تريدك بهذا كله أو بعضه . وقل مثل ذلك في أشياء كثيرة في هذه الطبيعة
يحيل عرور الإنسان للإنسان . وحرص الإنسان على منفعة . ونها لكمة على
ما يرضيه وإشفاقه مما يسوءه أنها تؤدي إليه ما تؤدي خدمة له وإرضاء لحاجاته
وتحقيقا لمنافعه .

وبما كان من الأيسر على طه حسين لو ذهب إلى أن هذا الصدور الطبيعي يجعل للأدب
أثرا في المجال الاجتماعي . ويدفع إلى التغيير والإصلاح ؛ لأن المادة التي تصدر عن الأديب
نابعة من المجتمع . فإذا تم صدورها بفعل الضغط الداخلي . أحدثت أثرها في المجتمع الذي
نبعت منه أصلا . ولكن مثل هذا الفهم - وأهم من ذلك تطويره - يستلزم لونا أكثر فاعلية
من الربط بين الجانب الفردي والجانب الاجتماعي من العملية الأدبية . ولكن لأن المجاورة
ظلت الأساس الحاسم في الصيغة التوفيقية عند طه حسين . فإنه حاول أن يتجاوز التعارضات
دون مواجهة حاسمة لها : فلجأ إلى هذه التوليفة الأخلاقية التي عدل بها مفهوم سارتر عن
الالتزام . وجعل « الصدور الطبيعي » الذي ينطوي عليه التعبير صدورا خيرا بطبيعته . ومادام
هذا الصدور صدورا خيرا فلا بد أن يؤدي إلى نتائج خيرة . بمقتضى طبعه الذي خلق له . دون
فصل مسبق . أو وعى مستقل من الأديب .

ولم يشعر طه حسين - مع هذه التوليفة - بتناقض بين تأكيد الصدور الطبيعي من جهة
وتأكيد مسئولية الكاتب من جهة أخرى ؛ ذلك لأنه يرد مسئولية الكاتب إلى ضميره قبل
أن يردها إلى الجماعة . والضمير مقترن بالمرآة كما أوضحنا . وهي وسيط سلبي يتيح - مع
ذلك - للذات والجماعة لحظة وعى حادة تؤدي إلى التغيير نحو الأكمل . ولكن المرآة في ذاتها
لا تعرف شيئا عما تتيح للذات أو الجماعة . وإنما تفعل ما تفعل بمقتضى طبعها الذي خلقت
له . وبمقتضى طبعها الذي يشبه طبع الشمس والزهرة ، من حيث هي وسائط سلبية . تعمل
بمعزل عن الإرادة الإنسانية . إنها نفحات طبيعية ووسائط سلبية في ذاتها ولكنها موجبة في
آثارها ؛ لأنها تفضي إلى منفعة المجتمع ، لو عرف كيف يفيد من عطائها . أما إذا لم يعرف
المجتمع كيف يفيد منها ، فستظل النفحات الطبيعية كما هي ، يصدر عنها ناتجها ، لأنه لا بد له
من الصدور . « ولا على الشمس ولا على الزهرة أن لا ينتفع بما تنثران من ضوء أو
شذى » (٨٠) .

والصلة بين المرأة والينبوع - عند هذا المستوى - صلة دلالية وثيقة . فالشعر - المرأة - هو « ينبوع صفو يعطينا ماءه المميز سواء أردنا ذلك أم لم نرده . ولا على الينبوع أن نقول في هذا الماء الصفو ما نقول . فلن يغير قولنا . ولن تغير آراؤنا من طبيعته ولا من طبيعة ما يعطينا . هو حر فيما يعطى . ونحن أحرار فيما نصنع بما يهدى إلينا . هو يصدر عن طبيعته في الإعطاء . ونحن يصدر عن طبيعتنا في الانتفاع والاستمتاع » ^(٨١) .

وكما يتدفق الينبوع . أو تعكس المرأة . رغم إرادة الأديب . يتدفق الأدب وتعكس مرآته صوراً تبعث على الإصلاح رغم أية قوة تكبح الرغبة في الإصلاح . إن قوة النبع لا تفيض إلا بالخير . وتؤدي إلى الإصلاح بمقتضى طبعها الذى خلقت له . وتتدفق رغم بطش الطغيان وتحكم الرقباء . فالأدب « أشبه شئ بالنهر العظيم القوى الذى يندفع من ينابيعه فيشق مجراه حتى يصل إلى البحر . قاهراً ما يلقاه من المصاعب . مقتحماً ما يعترض طريقه من العقاب . محتالاً في شق طريقه ألواناً من الحيل تنتهى به كلها إلى غايته . فظلم الظالمين ويطش أصحاب الطغيان وتحكم الرقباء . كل أولئك أضعف من أن يقوم في سبيل الأدب والفن أو يحول بينهما وبين القراءة » ^(٨٢) . لنقل إن البحر - هنا - هو القراء الذين يصب فيهم الأدب . بعد أن يندفع من ينابيعه . فيتبع لهم لحظة من الوعي تدفعهم إلى التغير أو الثورة . وإن العوائق هي السلطة وأجهزتها التي ترفض التغير في المجتمع . ولكن يظل مبدأ الصدور الطبيعي قائماً . يقترن بلحظة التلقى السالبة للأديب . فالصيغة التي تتوسط بين التعارضات تحاول - جاهدة - أن توفق بين المتناقضات .

ولكن ماذا تصبح صورة الأديب نفسه بعد هذا كله ؟ ! إنه يصبح كائناً مغلولاً في سجن طبعه . أشبه بالنبع الذى يفيض حتى لو لم يدن منه العطاشى . وأشبه بالمرأة التي تعكس حتى لو لم ينظر إليها أحد . إن موهبته نفسها سجيئة طبعه « لأن المواهب كلها سجيئة الطباع التي فطر عليها أصحابها . وليس من الممكن غير هذا » لأن مانحها يلائم دائماً بين ما يهب وما يفطر الناس عليه » ^(٨٣) . وكما يعنى سجن الطبع أن أمل كل أديب أكبر من جهده فإنه يعنى أن لا خلاص للأديب من موهبته التي فطر عليها . والتي تسعى - رغم سجنها - لتحقيق الخير لصاحبها ولن حوله . لأن هذا هو مقتضى طبعها الذى خلقت له . وهكذا يتميز الأديب بهبة من الهبات السلبية النادرة . ويظل - مع ذلك - مؤثراً تأثيراً إيجابياً فيمن حوله عن

طريقها . فيثاب رغم أنفه .

ولا مفرّ لطفه حسين من الإلحاح على نوع من الجبرية النفسية في العملية الإبداعية . وأعني جبرية تتجاوب مع آلية الصدور الطبيعي وسلبية الأديب إزاءه على السواء . فيقال إن الأديب « لا يستطيع أن ينتج متى شاء . وهو لا يستطيع أن ينتج كيف شاء . وهو لا يستطيع أن ينتج ما يشاء . وإنما هو رجل قوى الذهن . واسع العقل . حصب الخيال . يحسّ ما حوله من الأشياء ويتأثر بها . وإذا بعض ما يحسّ يملك عليه نفسه ويشير فيها آثاراً قوية تضطره إلى أن يكتب »^(٨٤)

قد يحترس طه حسين فيقول إن هناك فارقا بين الطير والشمس من ناحية والأديب أو الشاعر من ناحية ثانية . يتمثل في أن للشاعر عقلا يميز آثار ما يصدر عنه فيمن يتلقون . وأنه ليس ملغى الإرادة تماما .^(٨٥) ولكنه سرعان ما يعود فيؤكد أن تأثير الإرادة في إنتاج الأديب « ضئيل جدا لا يكاد يذكر » وأن « المقدار اللاشعوري في إنتاج أدبه أعظم جدا من المقدار الشعوري » فالأديب مجبر في الأدب « أقرب منه إلى أن يكون مختارا »^(٨٦) . إنه سجين طبعه وأسير هذه القوة الخيرة التي تتقمصه فتدفعه إلى الإنتاج . فالأديب « هو أصدق صورة للرجل المجبر الذي لا إرادة له ولا اختيار فيما ينتج من الآثار الأدبية الحالصة . هو أشبه شيء بالأداة التي توجه ، وهي لا تعرف كيف توجه . وأشبه شيء بالمرآة التي تتلقى الصور وهي لا تعرف كيف تتلقاها . وأشبه شيء بالرجل الملهم الذي يأتيه الوحي وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه »^(٨٧) و :

« متى حيرَ الشعراء وأصحاب القلوب في شيء ! إنما هم عبيد الطبيعة تفرص عليهم ما فيها من جمال وقبح ومن نعيم وبؤس وتخيّل إليهم أو يخيلون هم إلى أنفسهم أنهم أحرار يستنطقون الطبيعة أسرارها ويصوغونها في صيغهم الفنية المألوفة شعرا أو رسما أو نحتا أو تصويرا أو غناء أو إيقاعا »^(٨٨)

وهكذا نتهى إلى جبرية نفسية تذكرنا بذلك الجبر التاريخي الذي افتتحت به الفصل السابق . ولكن كلا الجبرين لا يقف من الآخر موقف النقيض من نقيضه . إن كليهما وجه للآخر . كما أن كليهما يتحاوب مع الآخر داخل الصيغة النقدية التي تقوم على المجاورة .

وداخل سياقات المرأة التي تعكس الخارج مرة والداخل أخرى .

وعندما يتجاوب هذان الوجهان للجبر يتو « الاختيار » عن الفرد المدع وعن المجتمع ويغدو « سجن الطبع » الذى يتحرك فيه الأديب سجنا كويا يشمل العالم بأسره . وترد على الذهن فكرة قديمة - قدم « تجديد ذكرى أبي العلاء » - مؤداها أن « الاختيار لا يتفق مع القول بأن هذا العالم مبنى فى حركاته الاجتماعية والفردية للإنسان وغير الإنسان على العلل والأسباب . وأن كل شئ فى هذه الحياة إنما هو نتيجة لشئ كان قبله . ومقدمة لشئ ينجى بعده . فإذا صحّت هذه القضية - وقد فرغت الفلسفة من إثباتها منذ أمد بعيد - لم يكن للاختيار موضع فى هذا العالم »^(٨٩) . وإذا هبطنا من هذا السجن الكوى للجبر إلى السجن الفردى للمبدع واجهنا الأمر نفسه . ويدهنا هذا الجبر النفسى الذى يتجاوز الأديب إلى الإنسان . خصوصا عندما يقول طه حسين :^(٩٠)

« وفى الحق أنا لو حللنا قوى الإنسان النفسية لم نجد عن الحر مندوحة . فإن هذه القوى متأثرة فى نفسها بأشياء لا يملكها الفرد ولا الجماعة . فالرجل لم يوجد نفسه وإنما أوجده غيره . وهو لم يكون قواه وإنما كوّنت له وللزمان والإقليم فيها تأثير عظيم . وللبيئة الاجتماعية تأثير أعظم . وللعادات والأخلاق الموروثة تأثير لا يكاد يقدر . والحوادث الطارئة تصرفها كما تريد . وتصوغها كما تشهى فمن أين للإنسان حفظه من الاختيار ؟

ألا إن الاختيار وهم قد ملك الناس منذ كانوا . وهم على الخضوع مجبورون

٤ - البحث عن الشخصية :

ولكن ما الذى يترتب على صورة الأديب المحبر على هذا النحو؟ إن « الجبر » نقيض « الاختيار » وقرين الوسيط السالب الذى يعكس دون أن يكون له دخل أو تأثير فيما يعكس . لكن هذا الجبر - من منظور آخر - يعنى التلقائية التى ينعكس فيها ما فى الداخل على الخارج ، ليكون ما فى الخارج تمثيلا أميناً صادقا لما فى الداخل . وعندما يتّصف العمل الأدبى بأمانة التمثيل وصدقه فإنه يتحول ليصبح وثيقة نفسية . دالة على صاحبها ، كاشفة عما فى داخله ، فيغدو العمل الأدبى امرأة سالبة أخرى توازى - فى سلبها - الأديب الذى هو أشبه بالمرأة التى تتلقى الصور وهى لا تعرف كيف تتلقاها .

إن العمل الأدبي مرآة الأديب وتمثيل لشخصيته وتصوير لانفعالاته وعواطفه . وقدرة هذا العمل على إثارة القارئ قرينة صدقه في التعبير عن صاحبه . وبقدر ما يحدد هذا المسطور قيمة العمل الأدبي فإنه يحدد حركة الناقد في التعامل معه . وبقدر ما يوازن الناقد - في هذه الحركة - بين صور المرآة وأصلها الداحلي . يحرص على التعامل مع العمل الأدبي بوصفه دالاً على صاحبه وتمثيلاً لشخصيته .

ويلتقي طه حسين - في هذه الحركة - مع غير واحد من نقاد جيله . فيساهم في مسعى عام . يقترن بمحاولة اكتشاف الشخصية الفريدة التي ينطوى عليها العمل الأدبي والتي هي سر أصالته وتأثيره . لقد نظر غير واحد من هؤلاء النقاد إلى شعر الشاعر « باعتباره صورة لنفسه »^(٩١) . فصار الأسلوب « صورة من النفس » . أي « صورة بارزة مؤكدة من شخصية صاحبها »^(٩٢) . وقيل إن الأديب « يترجم عن نفسه . ويكشف عن دخالها . ويعرض على الناس جوانبها في كل ما يكتب . قصد إلى ذلك أم لم يقصد »^(٩٣) . وكان المازني يتحدث - من هذا المنظور - عن شخصية المتنبي . ف يرى « أن شعره أصدق راو وأوثق شاهد على شخصه »^(٩٤) . وكان يدرس شعر بشار بن برد بوصفه وثيقة نفسية للكشف عن تاريخ شخصية بشار وصفاتها . فبحث « فيما بقي من شعره » عن « الدليل على شدة شعوره بعماه » . وعن « نفس بشار » التي كانت « لا تخلو من مرارة ونقمة من أيام حداثته » . باختصار كان المازني يبحث في شعر الشاعر عما يمثل « سيرته » ، أو « فرط شعوره بذاته »^(٩٥) . وطريقة العقاد في البحث عن شخصية الأديب من خلال أدبه طريقة معروفة ، وعنوان كتابه « ابن الرومي : حياته من شعره » نموذج يلخص هذا المسعى الذي يحول الشعر إلى وثيقة لاكتشاف حياة الشاعر .

قد نقول إن هذا الفهم يتسبب - بمعنى أو بآخر - إلى سانت بيف وإلى بحثه عن شخصيات الأدباء . ولكنه - في النهاية - مرتبط بنظرية التعبير في أكثر أبعادها آلية ، وعلى نحو يتجاوز ما أسماه العقاد « سكسونيين ولائين »^(٩٦) إلى مبدأ مشترك يصل بين الجميع ؛ على أساس أن « الاستدلال على الشاعر من كلامه قاعدة صحيحة » فيما يقول العقاد ، وعلى أساس أن دراسة الآداب « هي دراسة للنفس الإنسانية » فيما يقول طه حسين . ولقد كان لهذا المبدأ آثاره المنعكسة في الدراسة الأدبية . وتقترن أهم هذه الآثار بتحويل العمل الأدبي إلى وثيقة نفسية ، يصبح معها محاكاة لحقائق داخلية . وبقدر ما يزد هذا الفهم قيمة الأدب - على

مستوى التنظير - إلى تمثيله للشخصية . فإنه يحدد مسعى الناقد - على مستوى التطبيق - في البحث عن هذه الشخصية . ونتيجة ذلك هي الربط الدائم بين العمل وصاحبه . ورد قيمة العمل إلى التصوير الصادق لعواطف وانفعالات قَبَلية . بحثنا عن تطابق . أو تماثل . بين صورة المرأة وأصلها الداخلي .

ولذلك يردُّ طه حسين جانب القيمة في العمل الأدبي إلى تعبيره عن شخصية صاحبه وتمثيله لحياته . هكذا مثلت مسرحيات إسخيلوس - مثلاً - حياته - «نشأت عن قلب الشاعر وما كان يملؤه من إيمان وتقى . فكانت صورة حقيقية لهذه النفس الورعة الديانة التي تحب الآلهة وتخشاها» (٩٧) . وارتبطت قيمة «غادة الكاميليا» بأن صاحبها - دوماس الابن - قد «حكى ... صورة نفسه والمحيطات التي أحاطت به أيام صباه . فكان فيما كتبه صادق التصوير قويه . فلم تلبث روايته حين نشرت أن لقيت ما قدر لها من نجاح لا يزال إلى اليوم في حدته» (٩٨) .

والنتيجة التي ينتهى إليها طه حسين - من هذا المنظور - في تعامله مع المسرح هي النتيجة نفسها التي ينتهى إليها في تعامله مع القصة ؛ ذلك لأن الأصل الموجه للحركة واحد في التعامل مع كلا النوعين . وبقدر ما حوّل طه حسين القصة إلى وثيقة اجتماعية - كما رأينا في الفصل السابق - نحوها إلى وثيقة نفسية ؛ فتصبح رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ عظمة الخطر من الناحية النفسية . مثلاً كانت عظمة الخطر من الناحية الاجتماعية . لكنها عظمة الخطر هذه المرة «لأن الكاتب يحلل لك حياة الرجال والنساء والفتيات تحليلًا دقيقًا رائعًا . ويعرض عليك خباياها عرضاً قلباً يحسنه البارعون في علم النفس» (٩٩) . وليس هناك فارق بين نجيب محفوظ ومحمد فريد أي حديد - من هذا المنظور - ذلك لأن الثاني - في روايته «أنا الشعب» - «متقن للتصوير . محسن لاستقصاء خصال الأشخاص الذين يصورهم . والبحث عن أسرارها . والنفوذ من مشكلاتها المعقدة أشد التعقيد . وهو كعهدنا به باحث عن خبايا النفوس ، نفاذ إلى دخالها» (١٠٠) . وبمثل هذا الفهم يخفى الفارق الجذري - إذا أنعمنا النظر - بين نجيب محفوظ ومحمد فريد أي حديد ، ليصبح كلاهما «عالم نفس» و«باحثا» «محللا» في خبايا النفوس ، فيلتقي كلاهما - في ذلك - مع كاتب مسرحي يختلف عنهما كل الاختلاف . أعني كاتباً مثل لويجي بيراندلو الذي «يلتمس عناصر قصته ومظاهرها من داخل

النفس الإنسانية لا من خارجها . فهو يواجه المشكلات النفسية ... كأنه أستاذ يدرس ناحية من نواحي النفس . على أساليب العلماء البسيكولوجيين » (١٠١) .

لنقل - مع طه حسين - إن الكاتب يرفع قصته عن مستوى القصص العادى إلى مستوى القصص الممتازة « بدقة البحث عن عواطف النفس وأهوائها » (١٠٢) . فذلك قول يعنى - فى هذا السياق - أن القاعدة الأساسية للنقد هى التعرف على شخصية الأديب . والتعرف على الشخصية - فى هذا السياق - يعنى الوصول إلى العلة المباشرة التى أنتجت الأديب . إذ علينا أن نتفهم هذه الشخصية ونحيط بدقائقها النفسية ما استطعنا . بعد أن أحطنا بالبيئة التى عاشت فيها والعصر الذى تفاعلت معه ؛ وذلك لتعرف كيف شعر الأديب بما شعر به . « ثم كيف وصف إحساسه وأعرب عن شعوره » (١٠٣) .

ولكن ما السبيل إلى هذه « الشخصية » ؟ وما وسيلتنا إلى التعرف عليها ؟ إن السبيل والوسيلة - عند طه حسين - هما الأدب من ناحية ووقائع الحياة من ناحية أخرى . أى أن علينا أن نحول الأدب إلى وثيقة نفسية ؛ نجرد منها الأحداث السيكلوجية التى تمثل خصائص عقلية للأديب ؛ ونلخص منها الخصال المزاجية التى تمثل سمات عاطفية للأديب نفسه . ولأبأس من الاستعانة بشيء من علم النفس . أو بشيء من التاريخ ؛ فالمهم هو الوصول من الأدب - الوثيقة ومن وقائع الحياة الشاهدة إلى ما يصنع « سيرة » لهذا الأديب .

وإذا فعلنا الشيء نفسه فيما يتصل بوقائع حياة الشاعر - أى شاعر - أمكن أن نقيم توازياً بين سيرة الحياة والشعر بوصفه وثيقة نفسية ؛ فتتخذ الشاعر « وسيلة إلى فهم الشعر » . كما تتخذ الشعر وسيلة إلى فهم الشاعر . (١٠٤) ولاغربة فى ذلك فالعلاقة بين الشعر والشاعر هى علاقة الأصل بالصورة المنعكسة فى المرآة . والمهدف من تأمل هذه العلاقة دراسة الفرع من حيث دلالة على الأصل . والانتقال من الصورة - أى الشعر المتعين - إلى موضوعها . أى الشخصية التى يدل عليها الشعر دلالة مباشرة .

وبديهى أن اكتشافنا لشخصية الشاعر يعنى تجريد صورة نفسية من الشعر . وقد نعى الخاصية المجازية المراوغة للشعر ، فننتقل انتقالاً رشيقاً بين المعانى الأول والمعانى الثانى لتحديد المقصد المقترن بالشخصية . وقد نكون أقل وعياً بهذه الخاصية المراوغة ، فنفهم الشعر فيها

ظاهريا . أعنى فيها أقرب إلى طريقة « أهل الظاهر » منه إلى طرائق « أهل الباطن » . وإذا توصلنا - بعد ذلك - إلى تجريد « الصورة النفسية للشخصية » من الشعر . أمكن لنا أن نتبين ما بينها وبين شعر الشاعر من صلة . ونتبين - من ثم - « الخصائص التى يمتاز بها شعره . حتى إذا فرغنا من ذلك كان من اليسير علينا أن نقدر هذا الشعر »^(١٠٥) . وإذن . فعمل الناقد لأساسى - فى هذا السياق - هو تقديم صور . يفترض أن تكون صادقة . للشعراء الذين يدرسهم وليس للشعر . وما دام « السبيل أن نتبين زوح الشاعر وشخصيته . ونحكم عليه أو له بما نتبين منها »^(١٠٦) . فالمقارنة بين « الصورة النفسية » المفترضة والشعر أمر طبعى . وتحول الشعر إلى « وثيقة نفسية » أمر طبعى أيضا . والمسافة التى تفصل بين الناقد والمحلل النفسى مسافة واهية كالشجرة . يتحول معها الناقد إلى صانع « سير » . وكاشف عن « لا شعور » . وقارئ « شخصية » . ومتحدث عن « تمثيل صحيح للعواطف » . بالقدر نفسه الذى يتحدث عن تماثل بين صور المرأة وأصلها الداخلى .

قد يقول طه حسين إن صور المرايا متباينة فى أشكالها . ولكن طبيعة علاقتها بالأصل واحدة . وكما تتماثل صور المرأة مع الموضوعات التى تعكسها يتماثل الأدب مع أحداث قَبْلِيَّة يفترض أنه يعكسها ، عندما يمثل شخصية الشاعر . ويبدأ هذا التماثل بدرجة حادة من الآلية الخالصة ، يمكن معها لطه حسين أن يقول - فى مفتتح حياته النقدية - عن أبى العلاء :^(١٠٧)

« ... كانت نفسه ممتازة ... فلا جرم كان شعره كنفسه ممتازا أشد الامتياز » .

وقد تخفت الحدة لتصبح الآلية أكثر مراوغة . ولكنها تظل قائمة ، توحد - مثلا - بين أدب فرانز كافكا وحياته على النحو التالى :^(١٠٨)

« حياة خاصة كلها نكز وشر . وحياة عامة كلها يؤس ويأس ، فأى غرابية فى أن يكون الأدب الذى ينتجه فرانز كهكا - فى هذه الظروف كلها - هو الأدب الأسود بأدق معالى هذه الكلمة وأشدّها سوادا وحلوكا » .

ومادام الأصل - فى العملية النقدية - هو التعرف على شخصية الأديب ، فلا بد أن يرسم الناقد للشعراء صورا نفسية افتراضية ، تجمع سماتهم الشعرية وتلخص خصائصهم

العقلية . وأعنى صوراً من قبيل :

- « إن العرجى كان ظريفاً خفيف الروح محبباً إلى النفس »^(١١٩)
- « بشار ... لقليل حتى حين يضحك . وهو لقليل حتى حين يريد أن يضحك ويضحك . وهو مَرٌّ في جميع مواقف . يأتي بالنادرة المضحكة لضحك . ولكنك لا تضحك ضحكا صحيحا خالياً من كل شالية . وإنما تضحك وأنت مستشعر شيئا من الألم . محسّ شيئا من المرارة . ومصدر ذلك أن الشاعر ذو مزاج حاد »^(١٢٠)

هذه الصور النفسية هي الأصل الأول الذي يُقارن به الشعر . أو يكون مرجعاً في الحكم عليه بالقيمة ، وذلك على أساس مؤداه :^(١٢١)

« إن من الشعراء والكتاب من تحبهم وتعجب بهم . ومنهم من تحبهم ولا تعجب بهم . ومنهم من يظفرون بالاعجاب وحده دون الحب . أى أنا أعتقد أن الشاعر ليس محبباً إلى النفس لأنه مجيد ليس غير . وإنما يجب أن يجمع إلى هذه الإجابة خلافاً أخرى تدنى منك شخصيته . وتقارب ما بينها وبين نفسك حتى تحبه وعيل إليه » .

وقد تنتزع عناصر هذه « الصورة النفسية » من الشعر . أو تنتزع من الوقائع التاريخية حياة الشاعر . المهم أنها تتحول إلى أصل مغاير للشعر . أعنى أصلاً يقاس عليه . ليحكم به على الشاعر أولاً ؛ فإذا وجدنا تطابقاً بين الشعر والأصل المفترض - الصورة النفسية المفترضة - كان الشاعر صادقاً وإلا فهو الكاذب الأثيم . وليس هناك صفة أكثر تكراراً - في نقد طه حسين - من الصدق ونقيضه الكذب . والصفة نفسها - كما أشرت من قبل - تشير إلى التطابق بين شيئين . وهما - في هذا السياق - الأصل المفترض أو الصورة النفسية والوقائع المتعينة في الشعر .

وللصدق - في هذا السياق - بعد جالٍ بمعنى من المعاني ، ولكنه بعد ينطوى على محتوى معرفي محدد ؛ ذلك لأن « الصدق » نقيض الكذب والإسراف والإحالة ، وقرين الارتباط بالوقائع المادية والأحداث النفسية وعدم مفارقتها . ولذلك نجد - في شعر زهير - « هذه اللذة التي لا تفتنى . والتي توجد في الشعر الصادق الذي لا إسراف فيه ولا إحالة

ولا تكلف». (١١٢) هذا المحتوى المعرفي المحدد للصدق يزدوج مع قيمة أخلاقية محددة بدورها ؛ فهو إخبار بالشئ على ما هو عليه ، وإذعان للحق وعدم تجاوزه . وارتباط الصدق بالصحة المعرفية رَدْفٌ لارتباطه بالخير الأخلاقى . وتتجاوب الصحة المعرفية مع الخير الأخلاقى من منظور «التمثيل الأمين» للعواطف . أى «الصورة الصادقة» لشاعر - أو كاتب - «بألم حقا ويصف ألمه وصفا صادقا» . ونتيجة مثل هذا التجاوب هى الأثر الجمالى الذى يرتبط بإثارة العاطفة والتأثير فى النفس ، خصوصا عندما يقول طه حسين : (١١٣)

«ولست أعرف شيئا أبلىغ فى إثارة العاطفة والتأثير فى النفس من الطبيعة الصادقة
يمثلها الكاتب أو الشاعر تمثيلا صادقا» .

وبقدر ما يردنا «تمثيل الطبيعة الصادقة» إلى خاصية أخلاقية فى «الشخصية» فإنه يؤكد ما ينقله طه حسين عن دوماس الابن : (١١٤)

«أول شرائط العبقريّة هى الصدق . وكل ما كان صادقا كان ظاهرا . والزهرة
العذراء عريانة وهى مع ذلك عذراء . والانفعال الذى يحدث عن تصوير عاطفة
من العواطف تصورا يعبر عنه لغة جميلة وحركة جميلة كذلك هو - أيّا كان نوع
العاطفة - خير ألف مرة من تلك التدابير الموضوعية التى تطلبون كتابتها مقابل
رضاكم عنا» .

و«الصدق» - فى هذا السياق - مصطلح يؤكد «المحاكاة» ولا ينفيها ، فلا تعكّر على «المحاكاة» اللغة الجميلة التى تتحول إلى سطح لامع صقيل لمرآة تضفى نضارة على الأصل . دون أن تغير منه شيئا . يضاف إلى ذلك أن «اللذة» الناتجة عن الصدق تترادف مع لذة أخلاقية . فتقرن الصدق بالطهر . بالقدر نفسه الذى تؤكد أن الأديب «يصدق كثيرا عندما يصف آلامه هو» . (١١٥) وبقدر ما يوحد «الصدق» - بوصفه مصطلحا تصوريا - بين «الجمالى» و«الأخلاقى» يحايل الناقد بمحتواه المعرفى . فينقله من الكتابة إلى الكاتب . ليصبح النقد لونا من «السيرة» و«قص الأثر» . وعندئذ تصبح مرايا الشعراء صادقة بقدر مطابقتها لما فى داخلهم ، وبقدر تماثلها مع شخصياتهم . ولو حدث العكس ، وانتفى التطابق أو امتنع التماثل ، سقط تشبيه المرأة «الضافية» - الأمانة - الصادقة - الوضاعة - الصقيلة «ليحل محلّه تشبيه المرأة «الكاذبة» - المعتمة» .

هكذا يتحرك طه حس ، من الشعر إلى أصل مفترض . هو الصورة النفسية للشاعر .
ليقيم تماثلاً بين الأصل الذى جرده من العمل الأدبى . أو استقاءه من الوقائع التاريخية
للشاعر . وبين الشعر نفسه . فى دورة تبدأ بالشعر ولكنها نادراً ما تعود إليه . ويصبح الشعر
دليلاً على النوايا . ووثيقة يكتشف منها طه حسين - مثلاً - أن الشعر العذرى صدر عن قوم
يحبون «حقاً وصدقاً» ؛ لأننا نجد فى هذا الشعر «الصدق فى وصف العاطفة وتمثيلها» . بحيث
لا تكاد نقرأ هذا الشعر حتى تتأثر به وتقطع بأن قائله لم يكن متكلفاً ولا منتحلاً . وإنما كان
رجلاً يألم حقاً ويصف ألمه وصفا صادقا^(١١٦) . وكان ابن قيس الرقيات - بوصفه مثلاً
آخر - «صادق اللهجة فى كل ما كان يقول من غزل»^(١١٧) ؛ لأن طه حسين وجد هذا
التمثل بين الصورة وأصلها .

ويمكن - والأمر كذلك - أن نستخرج خصائص نفسية لعمر بن أبى ربيعة مؤداها أنه
«لم يكن مغروراً ولا تياها» . كما أنه لم يكن كاذب الحب ولا متكلفه . وإنما كان صادق الحب
حقاً . قويه أيضاً^(١١٨) . ولا ضير لو شابه أبو نواس عمر بن أبى ربيعة ؛ ذلك لأن النواسى
«كان شاعراً يصدق فى شعره» ، إذ «كان يحب الصدق عملياً» . أو قل كان يحب الصدق
فنياً^(١١٩) . وتتحول التسوية الخطرة بين الحب العملى للصدق والحب الفنى له إلى تسوية بين
الشعر والوثيقة . فتغيب الخصائص النوعية التى تميز بين شعر النواسى وشعر عمر بن أبى ربيعة .
بل تميز كليهما عن الوليد بن يزيد . وأخص ما يمتاز به الأخير «أنه كان شاعراً صادقاً
لا يكذب» . ولا يميل إلى الكذب فى شعره» . وكان شعره «صادقاً يمثل نفسه تمثيلاً
صحيحاً»^(١٢٠) . أما مطيع بن إياس فكان «أصدق لهجة من أبى نواس ومن الوليد وأخف
روحاً منها»^(١٢١) . ذلك لأنه «كان حرّ الرأى» ، وكان «صادق اللهجة فى شعره لا يكذب
ولا يتكلف»^(١٢٢) . أما حماد عجرد فقد «كان صادقاً يلائم بين قوله وعمله»^(١٢٣) .

إن طه حسين - فى كل هذه الأحكام المقترنة بالصدق - يبحث عن صفات مزاجية
أو أخلاقية لا علاقة لها بالشعر . ويقدر ما تنطوى هذه الصفات على تعميم لا يميز بين
الشعراء . بل يحشر شخصيات متباينة فى سلة الصدق الضيقة ، تقودنا هذه الصفات نفسها
إلى خارج الشعر . فنعرف الرجال ولا نعرف الخصائص الفارقة لما أنتجوه . ويؤكد
«الصدق» - من حيث اقترانه بكل هذه الصفات - مفهوم المحاكاة ، ليتحوّل إلى معيار

متجاوز للشعر نفسه . وتتحدد قيمة الأدب على أساس من صدق حرفي مستمد من سيرة الأديب . وتشعب الخاصية الخيالية للأدب لتحل محلها خاصية « التمثيل الصحيح » والتسوية الخطرة بين الحب العملي والحب الفنى للصدق . والتلازم الأخطر بين « الفعل » الحياتي و « القول » الشعري .

ولا تتردد كل هذه الصفات في نقد طه حسين . ابتداءً . إلا على أساس من التسليم الضمني بنموذج الأديب « المخبر » الذي هو « أشبه شيء بالمرأة التي تتلقى الصور ولا تعرف كيف تتلقاها » . وعلى أساس من التسليم بوجه التطابق - أو التماثل - بين صور المرأة - في الشعر - وأصلها الداخلي . في « تمثيل صحيح » . وإذا حدث تنافر بين الأصل المفترض والشعر . واختفى التماثل بين المثال والممثل في ذلك « التمثيل الصحيح » . انتفت القيمة الشعرية . وأصبح الشاعر كاذباً . وتلك حالة كثير عزة الذي « كاذباً في حبه كما ... كان كاذباً في نسيه » . (١٢٤) وتلك - أيضاً - حالة بشار بن برد الذي لم يكن شعره أميناً صادقاً « وإنما هو شعر كثيف صفيق . لا يدلّ من نفس صاحبه على شيء . وهو كاذب دائماً . لا يحفل بالكذب . ويفضّض حين يلفته الناس إليه » . (١٢٥) ومن اليسير أن نلاحظ في حالة بشار - وليست الحالة الوحيدة - التداخل بين « سيرة » الشاعر و « تقويم » الشعر . واختلاط الحكم على « السيرة » بالحكم على « القيمة » . ولذلك يحل أحدهما محل الآخر . ليصبح الحكم على السيرة حكماً على الشعر . أو العكس ؛ فيقال إن شعر بشار « كثيف صفيق . لا يدل على عاطفة . وإن الكذب فيه كثير . والتكلف فيه لا حد له » . (١٢٦)

٥ - معضلة الأداة :

قد نقول إن بحث طه حسين الناقد عن الشخصيات - على هذا النحو - إنما هو بحث يتوافق مع تسليمه بفكرة « الصدور الطبيعي » . إذ مادام الأدب يصدر عن صاحبه . على نحو فطري فلا بد أن يعكس هذا الأدب شخصية صاحبه . وما دام الأدب يعكس هذه الشخصية ، فهو يماثلها أو يطابقها . ومن المنطقي - مع هذا التسليم - أن يحاول الناقد النفاذ من الأدب إلى الشخصية . ولكن المشكلة أن عملية « التعبير » التي يتحدث عنها طه حسين ليست على هذا النحو من الآلية . إنها عملية تتم بواسطة أداة محددة هي اللغة في حالة الأدب ، وانفعالات الأديب لا تتدفق بذاتها من الداخل إلى الخارج ، كما يحدث في الينبوع . وإنما يتم التعبير عنها بواسطة أداة تنقلها ، أو تعكسها ، كما يعكس سطح المرأة الإشعاع الواقع

عليه . ومهما تحدثنا عن قوة الانفعال أو ضعفه ، فإن علينا ان ندخل الاداة في الاعتبار ، ونقدر الدور السالب أو الموجب الذى تلعبه - كوسيط - في عملية التعبير . وإذا عدنا إلى تشبيه المرأة ذاتها قلنا إن صقال سطح المرأة وصفاءها أمر يلعب دوراً ، ويؤثر - لا شك - في الصورة المنعكسة على هذا السطح ؛ ذلك لأن صفات هذا السطح تساهم في كيفية تقبلنا للصورة التى تنقلها المرأة . وقد يكون الأصل واحداً ، ولكنه يتجلى مرة عبر مرآة محدبة ، وينعكس مرة ثانية على مرآة مقعرة ، ومرة ثالثة على مرآة معتمة ، ومرة رابعة على مرآة صافية صقيلة ... الخ ، بحيث يكتسى هذا الأصل - فى كل مرة - بُعداً جديداً ، يرتبط بالوسيط الذى يعكسه .

وعندما يضع طه حسين أهمية الوسيط فى اعتباره على هذا النحو ، فإنه يضع فى اعتباره اللغة بوصفها أداة تلعب دوراً مهماً فى عملية التعبير . وعندئذ يلتفت إلى أن الاداة التى يتم بها - ومن خلالها - التعبير عن الانفعال لا تقل أهمية عن الانفعال نفسه . ولا ينحصر المشكل الذى يواجهه الأديب - من هذا المنظور - فيما يعانى من انفعالات ، بل يمتد ليشمل كيفية التعبير عن هذه الانفعالات . إن الاداة ليست طيعة فى كل حال ، وعلى الأديب أن يشكّلها - فى كل مرة - لتناسب مع ما يعانى ، وربما كان الأدق أن نقول إن الأديب يشكل أدواته بقدر ما يشكل انفعاله ؛ فهو ليس مُفرغاً مادة بل مُشكّلاً هذه المادة عبر لغة ، يتأبى عليه وتراوغة مراوغة لا تقل عن مراوغة انفعاله ذاته .

إن الانفعال ، وهو يبحث لنفسه عن مخرج ، إنما يبحث لنفسه عن لغة خاصة به . قادرة على أن تؤدى منحنياته الخاصة . وقسماته المتفردة . ولا تصلح اللغة العامة التى يستخدمها الناس جميعاً لتحقيق هذه الغاية ؛ ذلك لأنها بحكم طبيعتها لا توصل إلا العام والخطى ، ولا تؤدى الخاص أو الفردى . والانفعال خاص وفردى بحكم طبيعته . ولا بد - والأمر كذلك - أن يحدث لون من التعارض بين اللغة العامة التى يستخدمها الناس والانفعال الخاص الذى يخص الأديب وحده . صحيح أن الأديب واحد من الآخرين ، وصحيح أنه يشترك معهم فيما يشعرون . ولكن الأديب ، مع ذلك كله ، يتميز عن الآخرين بعمق انفعاله ودقته ورهافته ، ولذلك فإن الخصوصية التى يتميز بها انفعاله تفرض عليه أن يبحث لنفسه عن لغة متميزة تعبر عن خصوصية انفعاله . ومن المهم أن تكون هذه اللغة مشاركة للغة العامة فى قواعد أساسية حتى تتم عملية التوصيل . ولكن الأهم أن تكون هذه

المنفعة المعبرة عن الانفعال ذات خصوصية متميزة ، تنبع من طبيعة الانفعال نفسه ، حتى تتم عملية التعبير . ولذلك فإنَّ الأداة التي توصل انفعال الأديب ينبغي أن تكون - في النهاية - أداة خاصة به . ومؤدية لانفعاله ، وإنْ شاركت أداة التوصيل العامة في بعض الملامح والسمات . وكما أن الأديب قريب من الآخرين وبعيد عنهم في نفس الوقت ، فإن لغته لا بد أن تكون قريبة من اللغة العادية وبعيدة عنها ؛ قريبة منها من حيث خضوعها للقواعد الأساسية التي لا تتم عملية التواصل اللغوي دونها ، وبعيدة عنها من حيث خضوع اللغة الأدبية لقواعد أخرى خاصة بها . بل لقواعد خاصة بالأديب وانفعاله المعبر عنه في عمل من الأعمال ؛ فذلك . وحده . سبيل الأديب للتعبير عما في داخله .

هذه العملية التي يساهم بها الانفعال في تشكيل اللغة وتساهم بها اللغة في التعبير عن الانفعال أشبه بعملية مجاذبة بين طرفين ، يحاول كل منهما أن يفرض نفسه على الآخر . وبغض النظر عن ناتج هذه المجاذبة فإنها تنقلنا من مستوى في فهم العمل الأدبي إلى مستوى آخر . وهناك فارق - لا شك - بين النظر إلى العمل الأدبي من حيث علاقته بالشخصية بوصفه تمثيلاً لها . أو صدوراً طبيعياً عنها ، وبين النظر إلى العمل الأدبي من حيث هو عملية لغوية نتجت عن مجاذبة بين انفعال وأداة . في المستوى الأول ينظر طه حسين إلى العمل الأدبي باعتباره مجرد انعكاس لأصل مغاير له . تنتقل منه إلى الشخصية التي يمثلها ، مثلما تنتقل من الصورة في المرأة إلى أصلها الذي تصوّره ، فلا تتوقف عند العمل أو الصورة إلا من حيث هما معلولان لعلّة سابقة ، لا يعنينا منهما إلا مدى تمثيلها لأصل سابق عليها ، ولا تتوقف عندهما إلا لكي نستدلّ منهما على أصلها . ولا شك أن التسليم بفكرة «الصدور الطبيعي» أو «التدفق» ، أو التسليم بصورة الأديب المحبر الذي هو أشبه بمرآة سالبة ، إنما هو تسليم يدعم هذا المستوى من الفهم . ولا تناقض - في هذا المستوى - بين «الجبرية» التي يخلعها طه حسين على الأديب وبين «السلبية» التي يفترضها في اللغة ؛ فالعمل الأدبي صورة لاحقة لشيء يكتمل في داخل الأديب ، أما لغته فتتجمع - تلقائياً - كما تتجمع ذرات الإشعاع المنعكس على سطح المرأة ، لتعكس - آلياً - شيئاً ليست لها علاقة فاعلة به

أما في المستوى الثاني من الفهم فينظر طه حسين إلى العمل الأدبي في ذاته من حيث هو ناتج هذه المجاذبة بين الانفعال واللغة . ويقدر ما ينظر إلى لغة العمل الأدبي بوصفها معلولاً لهذا الانفعال فإنه ينظر إليها بوصفها علة مؤثرة فيه . إن الانفعال - هنا - يبحث عن لغة تعبر

عنه ، واللغة - بدورها - تتعلّل لكي تستطيع أن تعبر عن هذا الانفعال . وبقدر ما يمرض الانفعال لغته ، فإن اللغة تؤثر فيه تأثيرات متنوعة ، أبسطها أنها تنقله من الداخل إلى الخارج . وأهمها أنها تساهم في تحديده وكيفية تقديمه . وبقدر ما يتوقف طه حسين عند اللغة - في هذا المستوى - فإنه يؤكد فاعليتها في عملية التعبير . ويقدر الدور الذي يقوم به الأديب وهو يصارع لغة تتأني عليه بعموميتها ، لكي يعبر عن انفعال يتميز بخصوصيته وتفرد . ومن الصعب أن نفترض أن هذه العملية تتم على مستويات اللاوعي الحاصل . أو نسلم بهذه « الجبرية » الفاعلة التي ترادف « الصدور الطبيعي » . إذ إن الوعي النقدي والخبرة الفنية الواعية لا بد أن تتدخل لتساهم في عملية التعبير . إن فاعلية اللغة - من هذا المنظور - قرينة فاعلية الأديب . ودورها الفاعل قرين قدراته التي تتجلى في الاختيار والبحث المضني عن الكلمات ، والصيغ ، والعلاقات التي تعبر عن المتحنى الخاص بانفعاله . ومعنى هذا أن طه حسين - في هذا المستوى - يتخلّى عن صورة « الأديب المُجَبَّر » ويؤكد محلها صورة الأديب الذي يغالb اللغة العامة ، لغة الناس جميعاً ، لكي يعبر عن انفعاله الخاص . وكأن الشاعر « لا يقول الشعر وإنما يعمل » . وكأن الشعر لا يصدر عن طبع الشاعر وحده . « وإنما يصدر عن طبعه وعقله وإرادته » . (١٢٧)

ولابد، عند هذا المستوى ، أن يزدوج « الطبع » و « الصنعة » . ويتجاوز « القلب » و « العقل » ، فيصبح « الأدب صورة النفس . وفيض العقل » (١٢٨) . ويصبح الشعر « صدى لعواطف القلب وأهواء النفس ، أو هو صوت العقول كما كان أبو تمام يقول » (١٢٩) . وبقدر ما يؤكد الازدواج ، أو ذلك التجاور . عمق المشاعر والانفعالات التي لا بد أن يعانها الأديب فإنه يؤكد حدة المجاذبة التي يخوضها الأديب مع أداته ، ليعبر عن هذه المشاعر والانفعالات بأكثر أشكال الصياغة تأثيراً . إن تجاوز « عواطف القلب » و « صوت العقول » - في حالة الشعر - شبيه بتجاوز « صورة النفس » و « فيض العقل » في حالة الأدب . أعنى أنه تجاوز بين الذي يقال والكيفية التي يقال بها . لكن التركيز على « الكيفية » - في هذا السياق - يعنى التركيز على « فيض العقل » و « صوت العقول » ، ومن ثم التركيز على الجهد المبذول في الصياغة . وعندئذ تصبح « آية البراعة الصحيحة في الفن » هي « أن تتكلف الجهد وتحتمل العناء ، ثم تخدع الناس عن ذلك ، فتخيل لهم أنك قد أنشأت ما أنشأت عَقَوُ الخاطر » (١٣٠) . ويشجب دور « القلب » - شيئاً فشيئاً - ليحل محله « العقل » ، إذ « ليس من

الحق - فيما أظن - أن تحكيم العقل في الشعر يفسده ، ولعل جماعة من كبار الشعراء الفرنسيين وغير الفرنسيين لا يقبلون الشعر إلا إذا سيطر عليه العقل ، وأخضعه لسلطانه المنظم ومنطقه المستقيم» (١٣١) . كما «أن الإجازة الفنية إذا كانت أثراً من آثار الشعور ومظهراً من مظاهر الحس القوى والعواطف الدقيقة والخيال الخصب فهي لغو إذا لم تستمد غذاءها من العقل والعلم» (١٣٢) .

وبقدر ما تنقلنا مثل هذه الكلمات من جانب «القلب» إلى جانب «العقل» ، فإنها تنقلنا من جانب «الطبع» إلى جانب «الصنعة» ، فيتحول مفهوم «الطبع» نفسه ليتحدد من منظور «الصنعة» . وعندئذ يقع الأديب الذي يتدفق كالنبع ، أو ينثال عليه الكلام انشياً ، أو يوجد بكل ما جادت به قريحته ، في مرتبة أدنى من ذلك الأديب الذي يراجع كل شيء . فيراقب طبعه من منظور وعيه بصنعيته . ويصبح للطبع معنى جديد يتجلى في العبارات التالية :

«إني لا أخاف أحداً على الأدب كما أخاف هؤلاء الأدباء المطبوعين وهؤلاء الشعراء الموهوبين . الذين يرسلون أنفسهم على سجيبتا . ثم يفرضون علينا ما نجرى به ألسنتهم . ونجيش به نفوسهم من الجيد والردىء . على أنه غلو الخاطر ونتاج البدية . قد يرى من التكلف . وسلم من التصنع . وارتفع عن العمل والاحتيا . وليس معنى هذا أن الشاعر المتكلف المتصنع المختال كما أفهمه أنا ... ليس مطبوعاً ولا مريبلاً نفسه على سجيبتا . كلا ! إنما هو مطبوع . ولكن لأنه يريد أن يكون مطبوعاً . وهو مرسل نفسه على سجيبتا . لأنه يريد أن يرسلها على سجيبتا . وهو ينتهي إلى الإجازة بعد البحث والدرس . وبعد التحقيق والمحيص . وبعد الاجتهاد الطويل في اختيار الجيد وإسقاط الردىء . ثم الاجتهاد الطويل بعد ذلك في اختيار أجود الجيد وإسقاط ما عداه . هو رقيب نفسه قبل أن يراقبه غيره . وهو ناقد فنه قبل أن ينقده غيره» (١٣٣) .

وما يلفت الانتباه - في هذه العبارات - هو هذا الوعي النقدي الذي يقرنه طه حسين بالأديب . إن اقتران هذا الوعي بالتكلف والمحيص ، يعنى أن الأديب لم يعد «أشبه شيء بالرجل الملهم الذي يأتيه الوحي وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه» بل أصبح أشبه «بعبء من عبء الشعر» . «ينحت في الصخر» . و«يعوى في إثر القوافي كما يعوى الفصيل» . وتنقلنا أمثال هذه الصفات الجديدة من «جبرية» الأديب إلى «اختياره» ، ومن «طبعه» إلى

«صنعتة» . وعندما يتعامل طه حسين مع الاختيار - من هذا المنظور - فإنما يتعامل معه تعاملًا يؤكد أن «الأصل في الفن حرية خالصة من جهة ، وقيود ثقالة من جهة أخرى . حرية في التعبير وطرائقه وما يبتكر فيه من الصور والمعاني ، وقيود يفرضها صاحب الفن نفسه في مذاهب الأداء ، يلتزمها هو ولا يلزمه إياها أحد غيره» (١٣٤) .

ولا شك أن الانطلاق من هذا المستوى من الفهم يمثل حالة مغايرة للانطلاق من المستوى الأول . إذ الفرق واضح بين النظر إلى العمل الأدبي باعتباره مجرد استجابة آلية . أو صورة تلقائية لأصل سابق ، وبين النظر إلى هذا العمل بوصفه نتيجة مجاذبة بين مادة وأداة . والفرق واضح - أيضا - بين النظر إلى لغة العمل بوصفها مظهرًا حسيًا أو صورة آلية . وبين النظر إليها بوصفها أداة فاعلة في صياغة العمل الأدبي نفسه . والفرق واضح - أخيرًا - بين النظر إلى سلبية الأديب في تلقى العمل وبين النظر إلى دوره الإيجابي في صياغته .

وإذا كان طه حسين يندفع - في المستوى الأول من الفهم - إلى البحث عن شخصية الأديب ، فإنه يندفع - في المستوى الثاني - إلى البحث عن الدور الذي تقوم به الأداة . مما ينقله - كناقذ - من منظور إلى منظور آخر معارض . ويتم التركيز - من هذا المنظور الجديد - على الجهد المضني الذي يبذله الأديب في معالجة مادته . من خلال أداة محددة . وبقدر ما يضع طه حسين في تقديره ما يجب أن تتسم به هذه المادة في ذاتها . فإنه يعطى أغلب تقديره لمغالبة الأديب أدواته . حتى تستوعب هذه المادة وتعبّر عنها .

ومن المهم . أن نتذكر - في هذا السياق - شاعر طه حسين المفضل الأثير . أعنى أبا العلاء الذي لم يكن - قط - نموذج الشاعر «المجبر» الذي يأتيه الوحي . وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه . بل نموذج «الصانع» الذي يؤكد أن الفن الرفيع يفرض على صاحبه أنفالا وأغلالا . إن مغالبة أبي العلاء لأداته تؤكد «أن الفن الرفيع قيد حرّ إن صح هذا التعبير» (١٣٥) مثلما تؤكد أننا إزاء ناقد يتوقف إزاء الصراع الذي يخوضه الشاعر مع أدواته . بل إزاء ناقد يمنح تقديره للشاعر الذي وصل إلى إنجاز أصيل في «صنعتة» .

ولعل أوضح شاعر - غير أبي العلاء - يمكن أن يلفت اهتمام طه حسين من هذا المنظور هو أبو تمام . ذلك الشاعر الذي لم يتردد طه حسين في أن يقول عنه : «إني أقدم أبا تمام على

شعراء العرب ، لا أستثنى منهم أحداً . (١٣٦) ويرجع اهتمام طه حسين بأبي تمام إلى أنه كان شاعراً « يتخذ اللغة خادماً له ويأبى أن يكون خادماً للغة » . (١٣٧)

ولم يكن أبو تمام - فيما يقول طه حسين - كغيره من الشعراء الذين يأخذون الأشياء أخذاً سريعاً . إن عمق انفعاله بالأشياء كان يدفعه إلى التعمق إزاءها . وكان هذا التعمق ميزة وعبئاً في الوقت نفسه ؛ هو ميزة لأنه من أظهر الدلائل على عمق الإدراك ودقة الفهم ، وهو عيب لأنه كان يضطر أبا تمام إلى ألوان من الإغراب في المعاني والألفاظ « فكان يصل إلى أشياء لم يتعود الناس أن يروها ، ولا أن يصلوا إليها » (١٣٨) .

لقد كان أبو تمام يشتد في الدقة حتى لا يحس ، وحتى لا يرى ، وحتى لا يفهم ، وحتى يفسد الموسيقى أحياناً ؛ لأنه « كان يحس معناه إحساساً قوياً . ولكنه كان في الوقت نفسه عاجزاً عن أن يشركنا معه في هذا الحس » (١٣٩) . ولذلك فهو يذكر بما قاله فاليري Valéry عن الشعر بوصفه « الكلام الذي يراد منه أن يحتمل من المعاني ، ومن الموسيقى ، أكثر مما يحتمل الكلام العادي » (١٤٠) .

ومثل أبي تمام - من هذا المنظور - خليل مطران ، الذي « لم يكن عبداً لشعره ، وإنما يرغب أن يكون الشعر مطيعاً له يستجيب له إذا دعاه ، ولا يخضع هو لتقاليد الشعر كما يدرسها الشعراء ، وهو من أجل ذلك يعنف بفنّه أحياناً ، ويكلف ألفاظه غير ما تعودت الألفاظ أن تطبق من الشعراء ، وهو من هذه الجهة يخالف الذين عاصروه من المقلدين » . (١٤١)

إن الأمر - في حالة مثل هؤلاء الشعراء - يرجع إلى جذر مشترك ، يتصل بتلك القوة التي تكره الأديب على أن ينظم ما يشعر به في قوة وعنّف ، فيحمّله ذلك على أن يخترع صوراً من التعبير ليست مألوفة . ويقدر ما يظهر ذلك الجذر المشترك تقدير طه حسين للشاعر الصانع ، فإنه يظهر وعيه بالمعضلة التي تمثلها الأداة نفسها في عملية التعبير .

ولقد لخص طه حسين وعيه بهذه المعضلة عندما أكد « أن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف » ، وعندما أرجع ذلك إلى « أن الألفاظ التي أتيت لنا ، حين نحاول الوصف ، أقل عدداً وأضيق نطاقاً من هذه العواطف والأهواء التي لا تحصى » (١٤٢) . ولقد

كان طه حسين في جانب من وعيه بهذه العضلة . يتابع - إلى درجة ما - تقاليد رومانسية عريقة . ترتبط بشكوى الأدباء من عجز اللغة عن أداء المعنى الخاص بحالاتهم الإدراكية . صحيح أن طه حسين لا يصل بشكواه إلى الحدة الرومانسية المعهودة ، لأنه يظل حريصاً كل الحرص على أن يفهم الناس لغة الأدباء . وعلى أن تخضع هذه اللغة الذاتية لقواعد عامة . ولكنه - رغم ذلك - يسلم بالفارق الرومانسي بين الوصف والتعبير ، مثلاً يسلم بضرورة خضوع الأداة للمنحنى الإدراكي للأديب . ويتجلى البعد النقدي لهذه العضلة عندما يتحدث طه حسين عن أثر روسو على منصور فهمي ، وكيف أن روسو « قد بث في منصور قوة غريبة تكرهه على أن يظهر ما يشعر به قويا كما يشعر به ، أى في قوة وعنف ، فيحمله بذلك على أن يخترع صوراً من التعبير ليست مألوفاً » (١٤٣) .

وليس من الضروري - في هذا الساق - أن نقارن بين وعي طه حسين بعضلة الأداة في التعبير والأصول الغريبة لهذا الوعي . بل الأكثر ضرورة أن تؤكد أن مكونات وعيه بهذه العضلة كانت مرتبطة بتزوع عام عند أبناء جيله . لقد كان العقاد يؤكد - في كتابه « الفصول » (١٩٢٢) - « أن الناس في حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوي » . (١٤٤) وكان المازني يؤكد أن كل أداة للتعبير إنما هي أداة ناقصة ، وأنه من العسير أن يحاول امرؤ « أن يعبر بالألفاظ أو غيرها من الأصوات . أو بهذه وتلك جميعاً ، عن كل ما في الأرض والسماء والجحيم من الحقائق . وعما في النفس من الحركات وظلالها التي لا يأخذها حصر » (١٤٥) . ولقد صاغ عبد الرحمن شكرى وعيه بنفس العضلة في قصيدته « معان لا يدركها التعبير » (١٤٦) وهي صياغة لا تخرج - في النهاية - عن شكوى ميخائيل نعيمة عندما تحدث عن « نقص اللغة البشرية كأداة للإفصاح عما يحول في النفس » (١٤٧) .

ولكن يتميز وعي طه حسين بعضلة الأداة بانطلاقه من زاويتين محددتين ، ترتبطان بشائبة كأمينة في هذا الوعي ، تفصل بين حامل ومحتوى ، أو بين شكل ومضمون . أما الزاوية الأولى فتزد جانباً من قيمة « التعبير » في الأدب إلى تفرد نظرة الأديب ، من حيث إدراكه التمييز للأشياء ، من خلال انفعال فريد ، يتجاوز بالأديب حالات المواضعة التقليدية . وذلك أمر لا يتم إلا بما يسميه طه حسين « الإحساس القوى بالأشياء » و « الشعور العنيف بها » ، أو ما يسميه « قوة الحس » و « دقة الشعور » . أما الزاوية الثانية فتتمثل في كيفية التعبير عن

الإدراك المتميز للأديب . ومن ثم صياغته من خلال أداة . تتجاف بحكم طبيعتها العامة مع خصوصية هذا الإدراك . إن عملية التعبير تتوقف على ما يقال . والكيفية التي يقال بها في الوقت نفسه . فتتوقف على « الطبع » و « الصنعة » معا .

وبقدر ما يؤدي هذا الفهم إلى ضرورة تفرد نظرة الأديب ، وعمق انفعاله . فإنه يؤدي إلى تأكيد امتلاك الأديب للغة . وضرورة خضوعها للمنحنى الإدراكي المتميز لانفعاله . ولذلك يقول طه حسين : « سلم للأفراد بحقهم في أن يصفوا الشيء كما يرونه ويعبروا عن الشعور كما يحدونه » (١٤٨) .

ولكن إلى أي مدى يمكن لطله حسين أن يسلم بحق الأفراد في التعبير عما يحدون ؟ وإلى أي مدى يسلم بحق الأدباء في صياغة لغة خاصة بهم ؟

إن النتيجة المنطقية للمقدمات الكامنة في نظرية التعبير تفرض لونا من الحرية الكاملة للأديب في التعامل مع لغته ؛ إذ لا سبيل أمام الأديب لمواجهة معضلة الأداة إلا بتشكيل لغة خاصة تخرج على النسق اللغوي العادي . وتكسربية العلاقات اللغوية العامة . لكي تشكل سية من العلاقات اللغوية الخاصة . حتى لو انتهى الأمر بالأديب إلى الخروج على القواعد المتعارف عليها للصحة اللغوية .

ولكن طه حسين لا يسير مع المقدمات حتى نهايتها لسبب بسيط . هو أنه لا يتحرك طوال الوقت - كناقد - من منطلقات نظرية التعبير . بل يأخذ عناصر منها ليضمها إلى عناصر أخرى . داخل صيغته النقدية التي تقوم على المجاورة . ولذلك يتكشف وعيه بالمعضلة عن ثائية لافتة . توسع حرية الأديب في نطاق الانفعالات والعواطف . أي في نطاق ما يقال . ولكنها تضيق هذه الحرية على مستوى صياغة هذه الانفعالات والعواطف . أي في نطاق كيفية القول . وكأن الأديب حرّ حرية واسعة على مستوى الشعور . ولكنه حرّ حرية محدودة على مستوى اللغة . إن متاعره وانفعالاته خاصة به وحده . ولكن لغته شركة بينه وبين المجتمع . فعليه أن يعبر بها عن نفسه . ولكن بالقدر الذي يوصل تعبيره إلى الآخرين .

هذا الفهم لحرية الأديب في التعامل مع لغته فهم محصور . بمعنى أنه فهم لا يمتضى بهذه الحرية إلا إلى مدى محدود ؛ فهذه الحرية لا تعني إلغاء قواعد اللغة الأساسية ؛ ذلك لأن هذه

القواعد - فيما يفهمها طه حسين - مرتبطة بقواعد الفهم نفسه . وأعراف المجتمع . وإلغاؤها يؤدي إلى إلغاء الفهم نفسه . ومن ثم إلغاء ارتباط الأدب بالمجتمع . والحل الأمثل لمعضلة الأداة - من هذا المنظور - هو تحقيق خصوصية لغة الأديب . لتعبر عن خصوصية انفعاله . دون التضحية بعمومية القواعد التي تصلها بلغة أفراد المجتمع . أو لغة الصفوة من أفراد المجتمع . إذا شئنا الدقة . وعلى الأديب - في ضوء هذا الحل - أن يحقق توازناً بين حقه في أن يشعر كما يريد وواجبه في أن يلائم بين ما يشعر به وبين اللغة . فيخضع اللغة لما يشعر به - من ناحية - لينحها من المرونة « ما يمكنها من أن تكون أداة صالحة لوصف ما نشعر »^(١٤٩) . ولكن دون أن يضحي - من ناحية ثانية - بأصول اللغة . وكما لا يمكن أن تعبر - فيما يقول طه حسين - عما تشعر . بإفساد اشتقاق اللغة وتصريفها . وقلب نظام المجاز وضروب التشبيه . كذلك لا يمكن لك أن تكون معبراً عن نفسك إذا وصفت الشيء على نحو ما يصفه غيرك وإذا لم تكن لغتك « مرآة لنفسك »^(١٥٠) . وهكذا يصل طه حسين إلى موقف وسط يصفه بقوله :

«أريد أن أتوسط ... ما استطعت إلى ذلك سبيلا . لأني أريد أن أحفظ للغة
بجائها وبهجتها من جهة . وبجوانها وقوتها من جهة أخرى . وأريد أن أكون قادراً
على أن أصف ما في نفسي وألا أسلب نفسي هذه القدرة لأني لا أجد في المعاجم
لفظاً أشعر بأنه يعجبني ويؤدي ما في نفسي »^(١٥١) .

إن هذا التوسط . في تقدير طه حسين . هو السبيل إلى أن ننصف أنفسنا وأن ننصف اللغة . « ننصف أنفسنا فلا نحرّمها التعبير عما نجد . ولا نضطرّها إلى النفاق والكذب في هذا التعبير . وننصف اللغة فلا نضطرّها إلى الانحطاط والجمود »^(١٥٢) .

٦ - ثنائية اللفظ والمعنى :

لنقل إن هذا التوسط بين الحرية في التعبير عن الذات والتسليم بالأصول اللغوية التي اتفق عليها المجتمع إنما هو مظهر آخر . على مستوى اللغة . لذلك التوسط الذي حاول طه حسين أن يقيمه بين حرية الخيال وقواعد العقل . كما أنه توسط آخر بين مفهوم الأديب « المطبوع » ومفهوم الأديب « الصانع » . لكن هذا التوسط بين الأطراف المتعارضة - وإن أقام صيغة نقدية تقوم على المجاورة - لا يفلح في حل كثير من التناقضات . وأهم من ذلك أنه

- على مستوى اللغة - يؤدي بنا إلى ثنائية تفصل بين المضمون والشكل . وبين اللغة نفسها بوصفها أداة وما تعبر عنه بوصفه مضمونا .

إن التوسط ينطوى على تسليم ضمني بثنائية تفصل بين مضمون التعبير وأداته التي توصله إلى المتلقي . إذ يبدو الأمر كما لو كان طه حسين يسلم بنوع من « الجبرية » في عملية التعبير على مستوى المضمون الذي يتدفق كما يتدفق ماء النبع . ويسلم - في الوقت نفسه - بنوع من الجهد اللازم على مستوى الشكل الذي يصب فيه هذا المضمون . وقد توفقت هذه الثنائية بين « الطبع » و« الصناعة » . أو تجاوز بين مفهوم الأديب « الملهم » ومفهوم الأديب « الصانع » . ونكها تؤكد الفصل الحاد بين شكل العمل الأدبي ومضمونه . وعندئذ تبدو الانفعالات أو المشاعر أو الأفكار أو المعاني في ناحية . وتبدو اللغة من حيث هي ألفاظ أو شكل أو أداة في ناحية أخرى . وتصبح العلاقة بين طرفي الثنائية علاقة بين شيء يوجد أولاً . وشيء لا حق يحتويه أو يعبر عنه .

وقدر ما تفضى هذه الثنائية إلى تقبل الأصول التقليدية للتراث النقدي . من حيث النظرة إلى العمل الأدبي . فإنها تدعم بتشبيه المرأة ذاته ؛ ذلك لأن التشبيه ينطوى - ضمنا - على الفصل بين السطح العاكس والصورة المتعكسة عليه . على نحو يدعم من الفصل بين المحتوى والشكل . أو بين الصورة والمضمون . ومن السهل أن تتجاوب صفات المرأة . من حيث صقالها وجلاء صفحاتها . أو العكس من حيث تعميمها . بصفات الألفاظ من حيث صفاؤها وشفافيتها ورويقها وقدرتها على التوصيل والتأثير في آن .

يقول طه حسين :

« إن الخواطر والآراء . مهما تكن لا تستطيع أن تخطر للنفس أو تلابسها أو تستقر فيها إلا إذا اتخذت لها من الألفاظ صورا وأزياء . تمنحها الوجود . وتمكنها من الحضور على البال والاستقرار في الضمير » ١١٥٣

وهذا قول قد يلمح العلاقة الوثيقة بين اللغة والفكر لكنه يجعل العلاقة ثنائية الطابع . بحيث تفصل الخواطر والآراء عن اللغة من ناحية . وتصبح اللغة نفسها صورا وأزياء . أي حملا ينقل محتوى سبق اكتماله من ناحية أخرى . قد نقول إن الإشارة في عبارة « تمنحها

الوجود» - في النص السابق - إشارة تقلل من حدة هذه الثنائية . وتؤكد الدور الفعال الذي تلعبه اللغة . في تحديد الحواطر والآراء نفسها . ولكن العبارة نفسها لها تراث قديم مرتبط بثنائية المعنى واللفظ . وما يتصل بها من تشبيه الكسوة ؛ فهي تردنا إلى الجاحظ الذي كان يتعامل مع اللغة بوصفها الأداة التي تنتقل بها المعاني . من مكانها المستورة في الذهن إلى الواقع المادى الملموس . فيدركها المتلقي ويتعرف عليها . بعد أن كانت المعاني نفسها «محبوبة» في ذهن صاحبها . و«موجودة في حكم المدومة»^(١٥٤) . وكأن «كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ . فلا سبيل إلى معرفته» كما يقول إخوان الصفاء . منطلقين من الجذر الأساسى في فكرة الجاحظ^(١٥٥) . ولكن هذه النظرة تظل مسلمة بإمكانية وجود «معنى بلا لفظ» يعبر عنه . ومن ثم استقلال المعنى عن لفظه . حتى لو رفعه اللفظ إلى درجة التعرف ومكّن له من الوجود^(١٥٦) .

وترتبط ثنائية اللغة - على هذا النحو - بمفهوم «الصنعة» . حيث تتحول فاعلية اللغة لتصبح مجرد أداة للتعبير والتوصيل . لا علاقة لها - من حيث هي لغة - بعملية خلق المعنى في ذاته . وإن كانت تلعب دوراً في الكشف عنه أو إضفاء تأثير عليه . ويصبح تعامل الأديب مع اللغة جانباً من تعامل «الصانع» مع «أدواته» . كى ينتج شيئاً «مصنوعاً» . من «مادة» متاحة . ونتيجة هذا التعامل هي «صنعة» يمكن التمييز فيها بين الصورة أو الشكل والمادة أو المحتوى . وتعنى «الصنعة» - في هذا السياق - القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها . بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه . وليس الإلهام أو الجبر . إن الصانع ليس ملهماً يهبط عليه العمل الأدبى كما يهبط الوحي أو الإلهام . بل هو صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين . وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص في أذهانهم وانفعالاتهم . والتخطيط - عند الشاعر الصانع - سابق على التنفيذ . كما أن الوسائل منفصلة عن الغايات . والشكل - بدوره - منفصل عن المضمون .

وعندما يسيطر مفهوم الأديب «الصانع» على ذهن طه حسين يتناسى ما ألح عليه من مفهوم الأديب «الملهم» . ويدخل في منطقة مغايرة من التصورات ، يلح معها على الجهد الواعى ، وإتقان الأدوات ، وضرورة أن يسبق التخطيط التنفيذ . وقد يتذكر طه حسين الشبه الذى ألح عليه بين الأديب والطير والزهر والشمس ، على أساس أن الأديب «تصدر عنه آثاره سواء أراد أو لم يرد» ، لكن طه حسين يؤكد - عندئذ - أن الأديب «يخالف الطير والزهر

والشمس في أن له عقلا يميز بين هذه الآثار . ويعرف به نتائجها في نفوس الناس . ويدفعه ذلك إلى أن يتزبد من هذه النتائج . وإلى أن يلائم بين آثاره وبين الذين يتلقونها من الناس « (١٥٧) » . وبقدر ما يؤكد « العقل » - في هذا السياق - الملازمة بين الآثار الأدبية ومن يتلقاها . فإنه يؤكد معرفة نتائج الآثار قبل صنعها . وبقدر ما تقترب بذلك من « ضرورة مراعاة مقتضى الحال » تقترب من « الصنعة » التي ينبغي للصانع - فيها - أن يعرف ما يراد منه قبل صنعه . وأن يعرف مخطط ما يصنعه قبل تنفيذه .

وعندما يدخل طه حسين هذه المنطقة من التصورات فإنه يؤكد أن الشاعر الماهر هو الذي « يحسن بناء قصيدته » أي أنه الشاعر الذي يتصور أركان قصيدته وأغراضها قبل تنفيذها . والذي يتمثل محتواها بمخططا قبل أن يحوله إلى شكل مُنْقَذ . والشاعر الذي يُحسِنُ بناء قصيدته - على هذا النحو - هو الذي يعرف آثارها في مستمعيه . ويعرف شكلها قبل أن يتجسد مضمونها في هذا الشكل . إذ « يتصور الأغراض التي يريد أن يقول فيها الشعر . ثم يلائم بينها ملاءمة حسنة . ثم يتمثل قصيدته كما يتمثل المهندس صور البناء الذي يريد أن يقيمها . ثم يندفع في إنشاء القصيدة . فلا يكف حتى يتم ما كان يريد أن يقول » (١٥٨) . ولن يختلف طه حسين الناقد الحديث - من هذه الزاوية - عن ابن طباطبا الناقد القديم الذي يقول :

« إذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره
نترأ وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه
والوزن الذي يسلس له القول عليه » (١٥٩)

إذ إن عبارة « مخض المعنى في الفكر نترأ » عند ابن طباطبا عبارة مجازية لا تفترق دلالتها الحقيقية عن « تصور الأغراض » عند طه حسين . لأن كلتا العبارتين تؤكد وعي الصانع بما يصنع . وضرورة تخطيطه قبل تنفيذه . وكأن الفارق بين القصيدة قبل صنعها وبينها بعد هذا الصنع فارق بين « المخطط » الذهني و« التنفيذ » العملي . وليس هناك فارق جذري بين تشبيه الشاعر - من هذه الزاوية - بالمهندس وتشبيهه بالتجار أو الحداد . مثلما فعل قدامة بن جعفر . ذلك لأن وجه الشبه - في كل هذه التشبيهات - ينطوي على تسليم مؤداه أن « معاني الشعر بمنزلة المادة الموصوعة والشعر فيها كالصورة . كما يوجد في كل صناعة . من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور » (١٦٠) .

ولن تخفف العناصر التي تقبلها طه حسين من نظرية التعبير . أو نقلها عن الرومانسيين . من حدة هذه الثنائية . بل إنها تؤكد ما وتدعمها ، ذلك لأن طه حسين لا يتصور العلاقة بين الأداة اللغوية والانفعال باعتبارها علاقة تفاعل . يغير من طرفيه . فينتج طرفاً ثالثاً لا وجود له قبل التعبير نفسه . كما يقول جون ديوى - أكثر فلاسفة التعبير تكاملاً^(١٦١) - بل تصور طه حسين هذه العلاقة بوصفها علاقة سببية بين طرف يوجد أولاً . مثلاً في مادة الانفعال . وطرف يوجد ثانياً . مثلاً في اللغة التي تؤدي هذا الانفعال . ولم يتجاوز طه حسين نطاق هذا الفهم . بل جعل علاقة السببية تنطوي - بدورها - على علاقة أخرى هي علاقة الاحتواء . حيث تحتوي اللغة مضموناً منفصلاً عنها وسابقاً عليها . مثلاً يتضمن الحامل أو الوعاء مادة مستقلة عنه . قد يمرض المضمون حاملاً بعينه . كما يفرض المعنى لفظه . بحيث يكون الحامل معلولاً لحموله . وقد يؤثر الوعاء في درجة تقبل مضمونه . فيزيد من تأثيره أو يقلل منه . ولكن يظل الحامل مثل اللفظ . منفصلاً عن المضمون الذي هو علته . انفصال اللفظ عن معناه .

ورغم أن طه حسين يؤكد على المستوى النظري - أحياناً - صعوبة الفصل بين ما يسميه «صورة» الأدب و«مادته» . إلا أن تحليله العمل للنصوص الأدبية يؤكد هذا الفصل ويثبت . وأهم من ذلك أنه يوحد توحيداً واضحاً بين «اللفظ» بمعانيه البلاغية القديمة . وبين «الصورة» أو «الشكل» بمعانيها الحديثة . مثلاً يوحد بين «المعنى» و«المحتوى» أو «المضمون» . وهو أمر يترتب عليه اختزال العلاقة وتحويلها من مستويات كلية إلى مستويات جزئية . وتثبيت العلاقة في هيئة احتواء أو مجاورة . لا تتجاوز الإطار البلاغي القديم إلا هونا . وذلك أمر يساعد على جزئية التحليل . والنظر إلى العمل الأدبي بوصفه معاني . بدل النظر إليه بوصفه مضموناً متحداً لصورة كلية . وعندما يؤكد طه حسين «أن من أعسر العسر أن تفصل بين صورة الأدب ومادته» . أو يقول إن «صورة الأدب ومادته شيان لا يترقان . أو هما شيء واحد إذا شئت» . فإنه يظل قريباً من الثنائية البلاغية القديمة . بل يظل يفكر بمصطلحاتها . خصوصاً عندما يؤكد دعواه على أساس أننا «لا نعرف المعاني المجردة التي لم تتخذ ثيابها من الألفاظ ولا نعرف الألفاظ الفارغة التي تنتظر المعاني لتلبسها» . وإنما نعرف الألفاظ والمعاني متمتجة متحدة لا تستطيع أن تنفصل ولا أن تفرق . وما أعلم أننا نستطيع أن نتبادل المعاني مجردة دون ما يدل عليها من لفظ أو صورة أو رمز . وما أعلم أننا نستطيع أن

تبادل الألفاظ الجوف التي لا تدل على شيء فليس ذلك من شأن العقلاء» (١٦٢) . إن مثل هذا المنحى من التفكير يؤكد الثنائية ولا ينفيها . ويدعم علاقة الاحتواء ، وليس التجاوب أو التفاعل . خصوصاً عندما يضيف طه حسين إلى « المعنى » و« اللفظ » عنصراً ثالثاً . « يلزمها لزوماً لا فكاك منه . وهو عنصر الجمال » ؛ إذ إن عنصر « الجمال » - في هذا السياق - لا يعدو أن يكون عنصراً مضافاً يترتب على ائتلاف مفترض بين طرفي الثنائية نفسها . ويغدو هذا العنصر المضاف - في سياقات أخرى - دليلاً على الانفصال الكامل بين طرفي الثنائية . فيسمح بالحديث عن المعنى في ذاته . والحديث عن اللفظ في ذاته . على أساس أن كل واحد منهما يمكن أن ينطوي على « جمال فني » خاص به دون سواه .

وعندما يقول طه حسين :

« إن في الشعر جمالاً فنياً خالصاً يأتيه أحياناً من قبل اللفظ . وأحياناً من قبل المعنى . وأحياناً من قبلها جميعاً » (١٦٣) .

فإنه لا يفعل شيئاً أكثر من ترديد أفكار ابن قتيبة الذي تدبر الشعر فوجده أربعة أضرب :

« ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ... وضرب منه حسن لفظه وحلا . فإذا أنت قششته لم تجد هناك لائدة في المعنى ... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ... وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه » (١٦٤) .

وإذا حذفنا الضرب الرابع عند ابن قتيبة ، وهو ضرب يخلو من الجمال لفظاً ومعنى ، كنا إزاء أوجه الجمال الثلاثة في الشعر عند طه حسين . صحيح أن الوجه الثالث هو أكمل هذه الأوجه ، ولكن يظل الوجهان الباقيان منطويين على قيمة تأتي أولهما من قبل اللفظ . وتأتي ثانيهما من قبل المعنى .

ومن المنطقي - والأمر كذلك - أن تغدو حركة طه حسين في بحثه عن « الجمال » - في الشعر - حركة موزعة - في جانب من جوانبها - بين أوجه ثلاثة . يمثل أولها حالة من ائتلاف المعنى واللفظ في الكلام البليغ . ولقد حدد طه حسين هذه الحالة في أول كتبه « تجديد ذكرى أبي العلاء » (١٩١٥) ، عندما قال :

« خير القول ما أحسن لفظه مطابقة معناه . وأجاد معناه مطابقة غرضه . على أن تكون الألفاظ مألوقة غير مبتذلة ولا نائية . وعلى ألا تخرجها الصناعة إلى التكلف المحقوت والتعمل المرفول » (١٦٥) .

ولقد حددها كذلك في فترة نضجه ، في «حديث الاربعاء» (الجزء الثالث ١٩٤٥) عندما قال .

«محتفظ بالمقاييس التي احتفظنا بها دائما في نقد ما ينتج الكتاب والشعراء . صحة المعنى واستقامته وطرافته . وجودة اللفظ ونقاؤه وارتفاعه عن الركازة والإسفاف على أقل تقدير»^(١٦٦) .

وحدها - أخيرا - في واحد من أواخر كتبه - «خصام ونقد» (١٩٥٥) - عندما قال :

«إن الألفاظ وحدها لا تعنى شيئا . وإن المعاني وحدها لا تعنى شيئا . وإن الأدب لا يكون إلا إذا اتلفت المعاني لمبا بينها واتلفت الألفاظ لمبا بينها وبين المعاني . وكان الحال الفني هو الذي ألف بينها فأحسن التأليف»^(١٦٧) .

قد نلاحظ فارقاً بين التحديدات الثلاثة ، ولكنه فارق يسير جدا ، لا ينقلنا من منظور إلى منظور مغاير ، بل نظل في المنظور نفسه ، ونعامل مع المفهوم نفسه ، فلا تفترق «المطابقة» بين اللفظ والمعنى عن «الامتثال» ، إلا بإضافة المصطلح الأخير إلى «الجمال الفني» الذي يغدو محصلة لتطابق الطرفين المستقلين ، أو علة لامتثالهما على أفضل تقدير . لكن يظل كلاً من الطرفين مستقلاً عن الآخر استقلال الوعاء عن محتواه .

وعندما يجد طه حسين هذا الوجه من «الجمال الفني» في الشعر نسمع منه حديثاً عن لييد الشاعر القديم الذي إن «فاتك أن تذوق ألفاظه الضخمة ... فمن يدري لعلك تذوق هذه المعاني الرائعة»^(١٦٨) كما نسمع عن طرفة بن العبد الذي لا نعجب بمعاني شعره وحدها ، «وإنما نعجب أيضاً بلفظه الجزل ، وأسلوبه الرصين ، وأسرته القوى»^(١٦٩) ، مثلاً نسمع عن جرير .

«انظر إلى جمال لفظه وسهولته وخفته على السمع وحسن موقعه من النفس . وانظر

إلى دقة معناه . وسعة هذا المعنى الذي لاحد له»^(١٧٠)

وأخيراً نسمع عن علي محمود طه :

«إنه حلو الأسلوب جزل اللفظ . جيد اختيار الكلام . وإن لألفاظه ومعانيه رونقا أخاذاً تألفه النفس وتكلف به وتستزيد منه . وإن في شعره موسيقى قلما نلظف بها في شعر كثير من شعرائنا المحدثين . وإنه قد استطاع أن يلائم . إلى حد بعيد . لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب . بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة في جملها وروائها وبهجتها وجزالتها»^(١٧١)

وقد يأخذ هذا الجانب من «الجمال الفني» بُعداً يؤكد العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه في القصيدة ؛ فنسمع - مثلاً - عن ملاءمة الشاعر - في قصيدة من القصائد - «بين موضوعها أو موضوعاتها وبين ما اصطنع فيها من الوزن والقافية» (١٧٢) ، أو نسمع عما كان يملأ نفس المتنبي من نشاط يدفعه «إلى هذا البحر المتقارب الذي يلائم اضطراب النفس بالأمل القوى ، حين تضطرب بالأمل القوى ، وغليان النفس بالحزن المضطرب ، حين تغل بالحزن المضطرب» (١٧٣) .

ولكن هذه المطابقة بين اللفظ والمعنى . أو الملاءمة بين الشكل والمضمون . سرعان ما يتكشف جانبها السلبي . فتعلن عن مزالق الثنائية المنطوية عليها . وعندئذ يبحث طه حسين عن الوجه الثاني من جمال الشعر . من قبل اللفظ فحسب . فتواجه اللفظ الذي لا يعبر عن معنى يوازيه في القيمة . ويقدر ما يؤكد هذا الوجه إمكانية استقلال قيمة الشكل . فإنه يؤكد أن هذا الشكل عنصر مضاف . يُحدث تأثيراً خاصاً به . بحيث يؤدي إلى إيهام القارئ بأنه يواجه معاني أجمل مما هي عليه في الواقع . مثلما يحايلنا الوعاء البللوري ويخادعنا بزخارفه عن قيمة ما فيه . وكأن الألفاظ - من هذه الزاوية - تلهم القارئ وتصرف انتباهه بأبعادها الحسية وإيجاءتها الصوتية عما في المعنى نفسه من تسطح . أو سذاجة . أو بساطة . أو نقص . بل تحيل الألفاظ للقارئ أن المعنى ينطوي على قيمة . انظر - مثلاً - إلى بيت المتنبي :

جَهْدُ الصَّبَابَةِ أَنْ أَكُونَ كَمَا أَرَى عَيْنٌ مُسَهَّدَةٌ وَقَلْبٌ يَخْفِقُ

«فهل ترى غناء أصدق من هذا الغناء . وأبلغ تأثيراً في النفس ! ومع ذلك فليس في البيت شيء جديد . ولا معنى طريف . ولكن صدق لهجة الشاعر . والجمع بين تسهيد العين وخفقان القلب يشيع في هذا البيت حزناً لا أدرى كيف أحققه . ولكني أعلم أنه شديد العدوى سريع الانتقال إلى سامعية وقارليه» (١٧٤) .

ويعتمد بحث طه حسين عن هذا الجانب من «الجمال الفني» على مجموعة من الأفكار التراثية . تمثل نعمة تحتية توجه تذوق طه حسين للنصوص الأدبية . وتتألف - في هذه النعمة - كلمات ابن قتيبة عن الشعر الذي حسن لفظه دون معناه ، مع كلمات ابن طباطبا عن الأشعار المموهة العذبة التي «تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً ، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها» (١٧٥) . وتتحول أمثال هذه الكلمات إلى عنصر ملح ، يتكرر في تعامل طه

حسين مع النصوص الأدبية . يستوى في ذلك حديثه عن شاعر . أو حديثه عن قصيدة . أو حديثه عن جزء من قصيدة .

لذلك كله يحدثنا طه حسين عن علاقة « اللفظ الجميل » بالمعنى « الفاسد » وكيف يمكن أن نحى الأول عَوَارِ الثَّانِي . أو - على الأقل - كيف يمكن للفظ الجميل أن يلهينا عن سداجة المعنى وعدم دقته أو طرافته . وهكذا نواجه - في بعض شعر أبي نواس - شيئاً من هذه الظاهرة الخادعة . فنسمع من طه حسين كلمات من قبيل :

« أفترى في هذا الكلام كله شيئاً قيماً أو معنى طريفاً ؟ أفترى له بأكثر من الجمال اللفظي يلقاك من حين إلى حين ؟ » (١٧٦) .

أو يتوقف بنا طه حسين - مع المتنبي - ليلفتنا إلى هذين البيتين :

فقد مَلَّ ضَوْءُ الصُّبْحِ مِمَّا تُغَيِّرُهُ وَمَلَّ سَوَادُ اللَّيْلِ مِمَّا تَزَاحِمُهُ
وَمَلَّ الْقَنَا مِمَّا تَذُقُّ ضُدُورَهُ وَمَلَّ حَدِيدُ الْهَنْدِ مِمَّا تُلَاطِمُهُ

كفى نرى فيها « حملاً يأتيها أكثره من اللفظ وأقله من المعنى » (١٧٧) . أو يتوقف بنا طه حسين عند البحترى لتأمل بيته .

يتأبى منعهما وينعم إسعاً فا . ويدنو وصلاً . ويبعد صدا
ليقول طه حسين .

« إذا أردتم تحليل هذا البيت فلن نجدوا فيه شيئاً . فهو يقول إن حبيبته يتأبى أحياناً ويصل أحياناً وهو معنى شائع . ولكن الجمال لا يأتي من المعنى . وإنما يأتي من هذا التقسيم فهو قد أتى بأفعال أربعة . وعلى كل فعل مصدر من المصادر .. هذه الأفعال التي يلى بعضها بعضاً ولا يفصل بينها إلا المصادر . هي التي تحدث شيئاً من النعم الموسيقى فتصرف عقولنا عن أن نفكر فيما وراء هذه الأفعال . ونحيل إليها أن في البيت شيئاً كثيراً مع أن البيت لا شيء فيه » (١٧٨) .

وما يقوله طه حسين عن الشعراء القدماء يمكن أن يتكرر عن الشعراء المحدثين . إذ نواجه نفس الظاهرة الخادعة في شعر حافظ حيث :

لن نجد في هذا الشعر عمقا . ولن نحلّله وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك في
نفسك أثراً . ولكنك واجد في صورته نفسها . في الألفاظ التي يتخيّرهما الشاعر .

في الأسلوب الذي يلائم به بين هذه الألفاظ . ما يملأ نفسك لوعة وحزنا . وحنا
وإعجاباً ، (١٧٩)

ولن يتردد طه حسين الناقد - في هذه الحالة - في التسليم بأن المعاني مبدولة في
طريقها . يعرفها العربي والعجمي والبدوي والحضري . كما يقول الجاحظ وكل من تابعه في
تراثنا النقدي . وأن الشأن في السبك والصياغة . وجودة الوعاء ورويق الكساء . ومادام الأمر
كذلك فلا جناح على الشاعر أن يغترف من معاني السابقين . ذلك لأنه ليس مطالباً - في كل
حال - بابتكار المعنى . ولكنه مطالب - في كل حال - بابتكار الصياغة . ويرتدّ جانب مهمّ
من براعة الشاعر إلى قدرته على تناول ما سبقه إليه غيره من المتقدمين في المعاني . وإعادة
صياغتها وكسوتها بما يشهد لللاحق بفضل براعة لم تتوفر للسابق . واسمع إلى هذا البيت لكعب
بن زهير :

بانت سعاد فقلبي اليوم مَبْثُولٌ مُتِمِّمٌ إثرها لَمْ يُفِدْ مَكْبُولٌ
« وأظنك توافقى على أن هذا البيت الطريف إما يصور في إيجاز جميل ما صوّره
زهير في بيتين حيث قال :

إن الخليط أجَدَّ البين فأنفراقاً وعَلَّقَ القلبُ من أسماء ما عُلِّقا
وفَارَقْتَكَ برهنٍ لافكاكٌ لَهُ يَوْمَ الْوَدَاعِ فأمسى الزَّهْنُ قد غُلِّقا
فأنت ترى أن المعنى الذي قصد إليه كعب هو نفسه المعنى الذي سبق إليه زهير
فقد ذهب سعاد بقلب كعب وارتنته . فهو عندها مكبول لا يفك كما ذهب
أسماء بقلب زهير وارتنته . فليس له عندها مكان . ولكن كعباً قد أوجز حين
أعطى أنه . وآثر قافية أبسر وأحلّ موقعاً من قافية أبيه » (١٨٠)

ولماذا لا نقول إن جوهر الشعر - بمثل هذا الفهم - مرتبط بالصياغة الجديدة . أو
الوعاء الجديد الذي يصب فيه المعنى القديم . وكأن الكسوة الجديدة تضيف إلى المعنى القديم
قيمة فتدخله في منطقة « الجمال الفني » . إن المعنى - في هذه الحالة - يرادف الفكرة النظرية
المجردة . ويشير إلى « المقصد » من الكلام . ويرتبط بالهيكل الفكري المجرد بعد أن يعرى من
زخارف الكساء . أو الوعاء . أو الشكل . هذا المعنى يظل ثابتاً لا يتغير رغم تغير أشكاله .
والفارق بين الأشكال التي يوضع فيها أقرب إلى الفارق بين الطرائق المتعددة للإبانة عن المعنى

الواحد ، كما يقال في علم البيان . أو هو الفارق بين الجسم الواحد عندما ينعكس في مرآيا ، بعضها أكثر صفالا وصفاء من البعض الآخر .

وبمثل هذا الفهم يمكن أن تصبح قيمة إيليا أبى ماضى - في الشعر الحديث - قرينة قدرته على صياغة أشكال جديدة لمعان قديمة ، في ديوانه « الجداول » . إن « ابتكاره في المعانى التى اشتمل عليها هذا الديوان قليل جداً لا يكادُ يحسن » ، ولكن شخصيته قوية ، فهو يتناول المعانى والأغراض التى سبقه إليها الشعراء المتشائمون والمسرفون في الشك من القدماء والمحدثين فينفخ فيها من روحه القوى » (١٨١) .

ولكن القدرة على صياغة الشكل وحدها لا تكفى ؛ إذ يجب أن تسندها المعانى العميقة - الطريقة - التى يتوصل إليها الشاعر . وإذا كان إيليا أبى ماضى قد توصل ، بعون من سابقه ، إلى مثل هذه المعانى فإن إبراهيم ناجى يمثل حالة مغايرة ؛ إنه شاعر لا يجد فيه طه حسين سوى لفظ عذب ، ولكن هذا اللفظ العذب لا ينطوى على أى معنى دقيق أو طريف ؛ ذلك لأن ناجى - فيما يراه طه حسين - « من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن يُقرأوا في رفق ؛ لأنهم قد فطروا على رقة لا تحتمل العنف وشدة الضغط . هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن نستمتع بما في شعرهم من الجمال الفنى . كما نستمتع بجمال الوردة الرقيقة النضرة دون أن نشط عليها بالتقليب والتعذيب » (١٨٢) .

وبقدر ما يقودنا مثل هذا الفهم - لناجى - إلى الدور الذى يمكن أن يلعبه الشكل الخادع في محايلة المتلقى ، فإنه يؤكد الدور الذى يخلعه طه حسين على المحتوى في ذاته . إن هذا المحتوى يظل قرين مجموعة من المعانى أو الأفكار المستقلة ؛ ولذلك يمكن الحديث عن محتوى قيم لم يجد الكسوة اللائقة أو الشكل المناسب للتعبير عنه . إن مثل هذا المحتوى من قبل المعانى الجميلة أو الأفكار الدقيقة التى أوقعها الحظ العائر ، أو كسل الأدباء . أو ضعف اللغة . في شكل لا يتمتع بأى قدر من « الجمال الفنى » .

وبقدر ما نسمع من طه حسين - في إطار هذا الوجه الثالث من أوجه الجمال الفنى - عن أنصار المعانى الذين لا يولون الألفاظ عناية تماثل عنايتهم بالمعنى نسمع منه عن أهمية العناية باللفظ في ذاته :

« وأحب أن يقاوم شباب الكتاب والشعراء . بعض المقاومة . هذه الثورة العنيفة
التي ثراها على العناية باللفظ . وأن يقدروا أن للألفاظ في نفسها قيمة ذاتية .
إن صح هذا التعبير . تقدرها الأذن وتحدث في النفس لذة موسيقية خاصة .
لا ينبغي أن يهملها الأديب . بل يجب أن يعنى بها ما وسعته العناية . بشرط ألا
تفسد عليه معناه ولا تضطره إلى الهذيان والاستغراق » (١٨٣) .

وبقدر ما نسمع عن العناية باللفظ الجميل في ذاته نسمع عن اللفظ الذي يسمى إلى المعنى .
على نحو يصبح معه أحمد أمين - مثلاً - « من أصحاب المعاني لا من أصحاب
الألفاظ » (١٨٤) ؛ ذلك لأنه . من حيث مذهبه الفني . « يسرف في حبه للمعاني وإعراضه
عن جمال اللفظ ... حتى يضطره ذلك أن يصطنع بعض الاستعمالات العامة التي لا حاجة
إليها ... وإنما هي تعمد ... وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبي » (١٨٥) .

ومن الطبيعي أن يؤدي مثل هذا الفهم - في حالة نقد الشعر - إلى تمزيق الوحدة بين
الأوزان والمعاني . بل الفصل الحاد بين الكلمات وسباقها . وتجميد الفاعلية الخاصة للمجاز .
بحيث تتحول الأوزان والقوافي إلى مجرد عناصر متراسة - وليست متجاوبة أو متفاعلة - في
شكل خارجي . أو قالب تصب فيه المعاني . ويتحول المجاز إلى وسائل جامدة للإبانة عن
المعاني المستقلة عن وسائلها . ولن يتوقف الأمر عند هذا الحد . بل يردّ فشل تجارب ناجحة من
الشعر إلى عدم قدرة الشكل على التعبير عن معنى قيم أو فكرة .

ويؤمن طه حسين - فيما يتصل بالوزن الشعري - بما آمن به نقاد التراث من أن لكل
وزن معنى خاصا به . وقدرة مستقلة على أداء انفعالات متميزة ؛ فإذا كان وزن « المتقارب »
- مثلاً - يلائم اضطراب النفس وغليانها فإن وزن « المتدارك » يلائم الخفة والحركة الفرحة
للنفس ؛ ولذلك يخطئ الشاعر إذا استخدم « المتدارك » في غير ما وضع له . وجعل منه قالباً
يعبر عن معاني تتنافر مع طبيعته . وهذا هو ما فعله إيليا أبو ماضي . فمن المظاهر المؤلمة لضعف
الدوق الموسيقي عند الشاعر - فيما يقول طه حسين - قصيدته الأشباح الثلاثة :

« فهي من جيد الشعر إذا نظرت إلى معناها وأغراضها وفلسفها . أراد الشاعر
أن يصور فيها أطوار الحياة من الطفولة والشباب والشيخوخة . فترأى لنفسه طفلاً
وشاباً وشيخاً . وتحدث إلى نفسه في هذه الأطوار حديثاً كله حكمة وعظمة . ولكنه

اختار لها وزنا قلما يقصد إليه الشعراء . وهو البحر المتدارك الذى يدعو إلى الضحك
حين يجب الاعتبار» (١٨٦)

لقد سبق أن ناقشت هذا المفهوم للعلاقة بين الوزن والمعنى مناقشة مسهبة فى موضع آخر . (١٨٧) ولكن ما يعنى هنا دلالة ما يقوله طه حسين عن الفصل بين الوزن والمعنى وتسليمه بإمكانية وجود معنى جميل يعبر عنه لفظ ردىء . إن وزن « المتدارك » - فى حالة إيليا ابى ماضى - قد صار قالبا رديئا لمعنى جميل ؛ ذلك لأنه استُخدم فى غير ما وضع له ، فأدى بإيقاعاته اللفظية الفرحة إلى التهوين من شأن رصانة الحكمة فى معنى القصيدة . إن هذا الفهم لوزن المتدارك فهم خارجى ؛ أعنى أنه فهم يقوم على افتراض خصائص مستقلة ، كامنة فى الصورة المجردة لإيقاعات الوزن نفسه ، بعيداً عن أى معنى يمكن أن يؤثر فيها . ومن المؤكد - فى تقديرى على الأقل - أن الشكل المجرد للوزن - أى وزن - لا وجود له ، بعيداً عن القصائد المتعينة نفسها ، بل إن هذا الشكل المجرد ليس له ثبات مطلق ، وإنما يتحقق فى كل قصيدة على نحو يخالف ما يتحقق به فى قصيدة غيرها .

وإذا تأملنا قصيدة «الأشباح الثلاثة» لاحظنا أن القصيدة واحدة من قصائد ابى ماضى المتميزة . إن الشاعر يتأمل فيها الأبعاد الثلاثة المتعاقبة لحياة الإنسان - الطفولة والشباب والكهولة - من منظور واحد ، يلمح تطور العقل الإنسانى ، من البراءة إلى الاكتشاف إلى التأمل إلى الحيرة إلى اليأس . لكن الشاعر يلمح كل هذه الأبعاد داخل نفسه فى لحظة واحدة ، من خلال حوار لافى مع أشباح ثلاثة ، ليست - فى النهاية - سوى مراحل عمره . ومن خلال هذا الحوار يتحول تعاقب مراحل الحياة إلى تعاقب أشباح ثلاثة هى شخوص فى قصيدة ، ويتحول التطور عبر الزمن إلى حركة دائرية ترقبها عين الشاعر وتتأملها فى لحظة زمنية آتية . ويكشف الشاعر - من خلال هذا كله - عن العام من خلال الخاص ، على نحو يجعل الإنسان المتعين منطويًا على حكمة الكون الفسيح كله ، بل على نحو يجعل من الإنسان راثيا ومرثيا ، ذاتا وموضوعا فى آن :

لَمْ أُنْجِثْ بَيْنَ الْأَجْرَامِ	عَنِ وَأَنْقَبُ فِي الْأَرْضِ
أَحْلَامِي تَطْمُرُ أَحْلَامِي	بَعْضُ مَدْفُونٍ فِي بَعْضٍ
لَمْ أَبْصُرْ ذَاتِي بِالْأَمْسِ	فِي لَوْحِ زَجَاجِ أَوْمَاءِ
بَلْ لَاحَتْ نَفْسِي فِي نَفْسِي	فَهِيَ الْمُرْتَبِئَةُ وَالرَّائِي

قد نقول إن حركة بحر المتدارك في القصيدة تتجاوب مع عناصر كثيرة لتتجاوب الجميع مع حركة الزمن السريعة . أو نقول إن الانتقالات بين إيقاع الوزن في تدافعها وتعارضها أشبه بالانتقالات بين أبعاد الإنسان الثلاثة . أو أشباحه التي تواجهه في لحظات اللغة التقارب . فتكاد تصبح لحظة واحدة . وقد نقول إن المفاجآت الوزنية - عن طريق الزخافات وغيرها - تدعم المفارقة الكامنة في القصيدة . وتؤكد السخرية الضمنية في تجاوب أشباحها . وهذا كله - وغيره - ممكن . ولكن أن نقول إن بحر المتدارك بحر « ضاحك » لا يناسب - من حيث هو قالب - معنى « الاعتبار » الرزين في القصيدة . فذلك فهم للوزن يشوه القصيدة من ناحية . ويدعم الثبات المستقل للوزن بعيداً عن المعنى من ناحية ثانية ، ويتناقض - أخيراً - مع ما يقوله طه حسين نفسه من أننا « لا نعرف المعاني المجردة » و « لانعرف الألفاظ الفارغة التي تنتظر المعاني لتلبسها » (١٨٨) .

ومن المنطقي - في ظل هذا الفصل - أن يتحول ما يقال عن الأوزان ليصبح قاعدة للحكم على القوافي . فتصبح القافية أشبه بالقالب فتفصل عن معناها داخل القصيدة ، ويقدر ما تُرَدُّ كل قافية - في ذاتها - إلى معنى مستقل عنها يَرُدُّ إتيان الصنعة إلى موافقة أشبه بموافقة القوالب لما تحتويه . وعلى نحو لا يختلف عما يقوله نقاد التراث عن الشاعر الذي تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه . فتكون قواعد البناء يتركب عليها ويعلو فوقها ، دون أن تقلق القوافي في مواضعها . وهكذا نواجه قصيدة الطين لإيليا أبي ماضي ، تلك التي يثنى طه حسين على معانيها وحسن تصويرها ، فيقول إن صاحبها : « بلغ من ذلك ما لم يبلغه كثير من الشعراء المحدثين في الشرق العربي » . ولكنه يعود فيؤكد أنها « من أردأ الشعر العربي قافية ، وأنباه عن السمع والذوق » ذلك لأن الشاعر :

« اختار الدال الساكنة قافية لهذه القصيدة . وسكون الدال ثقل ينقطع عنده النفس . فإذا طال وتكرر في قصيدة غير قصيرة ضاق به السامع ضيقاً شديداً ولكن الشاعر يضيف إلى هذا الثقل الطبيعي القالا أخرى » (١٨٩)

ولعلني في حاجة - مرة أخرى - أن أوضح أن الفهم المستقل للقافية انتهى بطله حسين إلى إطلاق أحكام بعيدة عن النص الشعري ذاته ، ذلك أن سكون الدال من القافية - وإذا شئنا الدقة سكون الدال في روي القافية - قد أصبح قيمة سالبة في ذاته ، لا علاقة له بالنص نفسه . ويقدر ما يؤدي ذلك إلى قسمة النص إلى شكل مستقل عن مضمون ، فإنه يؤدي إلى

محاسبة عناصر الشكل في ضوء مجموعة من القواعد البلاغية سابقة على وجود الشكل نفسه . ولن يجد الناقد - في هذه الحالة - مبرراً لما يصدره من أحكام ، سوى الذوق الذى يحيلنا إلى مجموعة من القيم المتعالية لا علاقة لها بالنص الأدبى في ذاته .

والنتيجة العملية لذلك هى الوقوف عند الظواهر اللغوية منفصلة عن سياقها الشعرى . ومحاسبة الكلمات كما لو كانت تحمل قيمة مستقلة فى ذاتها . وعندئذ نواجه لونا من التناقض . يدفع الناقد - من جانب - إلى البحث عن لغة شعرية ويدفع به - فى الوقت نفسه - إلى إلغاء خصوصية هذه اللغة . والمفارقة كامنة فى موقف طه حسين الذى يؤكد أن : « ليس كل صحيح جيداً ملائماً للغة الشعر »^(١٩٠) وبحاسب الشعراء - فى الوقت نفسه - على ما عدّه القدماء من قبيل الضرورة الشعرية^(١٩١) .

ولن نجد فارقاً كبيراً - والأمر كذلك - بين فهم طه حسين للاستعارة وفهم البلاعيين القدماء لها . إنه يطلب « المقاربة » فى الاستعارة ، ويفهمها بوصفها علاقة لغوية تقوم على المقارنة ، شأنها فى ذلك شأن التشبيه . ولكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة . لكن الأديب أو الشاعر ليس حراً تماماً فى الانتقال بين الدلالات . إن عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلاقات الدلالية ، حُدِّدَتْ له سلفاً ، فلا حقَّ له فى تجاوزها ، كما أن عليه أن يجعل الانتقال بين الدلالات واضحاً ظاهراً ، يفهمه السامع بسهولة عن طريق القرينة المحددة . وليس الخروج على مثل هذه القواعد خروجاً على التقاليد والنظام اللغوى فحسب ، بل هو خروج على قواعد العقل وعناصر « الحياة الواقعة » الثابتة . وليس من الجديد فى شيء - فيما يقول طه حسين - أن تقلب نظام المجاز ، بل الجديد أن نحافظ على المقاربة والصحة ، ونستخدم الكلمات فيما وضعت له ، أو نقلها معولاً على قرينة واضحة محددة ، دون أن تجسم ما لا سبيل إلى تجسيمه ، أو تغلوف فى الخيال والوهم . ولذلك أخطأ إبراهيم ناجى عندما قال :

فضيت لا أدرى إلى أين ومشت حيث تجرني قدمي

لأن هذه الصورة « لا تلائم شعراً ولا تلائم لغة ، فالقدم لايجر صاحبها ، وإنما تحمله ، وتحمله متناقلة مكدودة إن لم يتح لها النشاط ، وإنما يجر صاحب القدم قدمه إذا خرج فاتراً مكدوداً لا يقوى على المشي »^(١٩٢) . كما أن على محمود طه قد أخطأ عندما تباعد عن المقاربة ، وغلا فى الخيال ، حتى تورط تورطاً فاحشاً فها عاب به النقاد أبا تمام . فهو يجسم ما لا سبيل إلى

نجسيمه ويغلو فيه غلوا فاحشا :

« وما رأيك فيمن جسم الليل حتى جعل له أوصالا وعروقا وأجرى في هذه العروق
دما . وليت شعري كيف يكون دم الليل : أجامد هو أم سائل . أناصح هو أم
قائم . أخفيف هو أم ثقیل ! وليت شعري كيف تكون حال الليل إن سلك سافك
دمه . أموت أم يتجدد له الدم فتجدد له الحياة . وليت شعري كيف تكون
أوصال الليل . ومن الخلق أن هذه الأوصال والعروق تستبج لحما وعظما وجلدا
وما يتصل بهذا كله . أليس يوافقى الشاعر على أن هذا كثير

ولا تختلف نظرة طه حسين إلى اللغة - في كل هذه النصوص - عن نظرة الآمدى الناقد
القديم . بل إن موقفه من استعارات على محمود طه يعيد إلى الأذهان جوهر اعتراض الآمدى
على استعارات أبي تمام . خصوصاً تلك التى جسم فيها أبو تمام « الدهر » و « الأيام »
و « البين » . وما يصل بين الآمدى وطه حسين هو ذلك الفهم الذى يحدده الآمدى بقوله :

الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعنى . ولا تكون المعانى به متضادة متنافية .
ولذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد^{١٩٥} :

ولا يختلف ما يقوله الآمدى - في النهاية - من أن « للاستعارة حداً تصلح فيه إذا جاورته
فسدت وقبحت »^(١٩٥) عما يقوله طه حسين من أنه « ليس من الجديد فى شىء أن تفسد
اشتقاق اللغة ... وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه »^(١٩٦) .

٧ - تعارضات أخيرة :

قد نقول إن طه حسين - فى نظره إلى الشكل اللغوى ، أو الكساء الخارجى للمعنى -
لا يتجاوز النقد العرب القدماء ، من أمثال ابن قتيبة أو ابن طباطبا أو قدامة بن جعفر أو
الآمدى ، وإنه يظل مخلصاً لتقاليدهم التى تواصلت عبر أستاذه سيد بن على المرصفى ، وهى
تقاليد تؤكد « دقة النقد اللفظى ، والحرص على إثارة الكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورسانة
الأسلوب »^(١٩٧) . وهذا صحيح . ولكن إلى حد ما . إذ يظل طه حسين متميزاً عن هؤلاء
القدماء بصيغته النقدية التى تقوم على تجاوز عناصر يختلف بعضها اختلافاً تاماً عما هو موجود
عند أصحاب هذه التقاليد القديمة . إنه لا يلتقى معهم إلا فى بعض العناصر المكونة لصيغته
النقدية ، ولكن الصيغة النقدية نفسها تنطوى على عناصر تتنافر مع العناصر القديمة .

ولا أحسب أن واحدا من هؤلاء النقاد القدماء يؤمن بأن الشعر تدفق فطري ، أو صدور طبيعي ، أو أن الشاعر أشبه بالمرأة التي تتلقى دون أن تعرف ما تلقاه . ومن المؤكد أنهم جميعا - لم يركزوا على فردية الشاعر - أو الأديب - أو قدّروا هذه الفردية مثلما قدرها طه حسين .

ومن الطبيعي أن تتناثر بعض العناصر التي ينقلها طه حسين عنهم مع مجموعة مغايرة من العناصر المضادة داخل صيغته النقدية ، إلى الحد الذي يتحول معه نقد طه حسين - في غير حالة - ليصبح نقدا متنافرا الأصوات ، كما لو كان الناقد يعاني ازدواجا في الشخصية ، أو ينطوى على أشخاص متدابرين لا تراحم بينهم . وليس أدل على هذا التناثر من وقفة طه حسين في حالة واحدة - إزاء شاعر واحد - وقصيدة واحدة ، وفي صفحة واحدة - ليصدر نقده عن صوتين متعارضين . إنه يتوقف إزاء إحدى قصائد حافظ إبراهيم ليحدثنا عن الشعر الجيد الذي « يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة ، تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة » . ومحدثنا - في الصفحة نفسها - عن القصيدة التي قرأها لحافظ فلم يجد فيها « معنى بديعا » أو « لفظا رائعا » . إذ « أول ما يؤذك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جميعا من كل معنى رائع أو تصور بديع » (١٩٨) .

والصوت الأول - في هذه الوقفة إزاء قصيدة لحافظ - هو صوت ناقد التعبير ، الذي يبحث عن التمثيل الفطري للعواطف فلا يعثر عليه ؛ لأن الشعر لم يثر فيه انفعالات مماثلة لتلك التي عاناها الشاعر . والصوت الثاني - في الوقفة - هو صوت ناقد « الصنعة » الذي يبحث عن المعنى البديع - أي الفكرة الطريفة والتصور النادر الذي لم يسبق الشاعر إليه أو إليها - كما يبحث عن اللفظ الرائع - أي الصياغة الجزلة الرصينة التي تنطوى على التشبيه الغريب والاستعارة المقاربة . والنتيجة التي ينتهي إليها ناقد « الصنعة » هي السلب الذي يقرن قصيدة حافظ بالقصائد « المعسولة » التي أنكرها الآمدى - وأمثاله - في شعر أبي تمام وأقرانه . ولكن هذه النتيجة التي ينتهي إليها ناقد « الصنعة » ، وإن تماثلت مع النتيجة التي ينتهي إليها ناقد « التعبير » . على أساس من السلب الذي يجمع بينهما ، تظل مختلفة متميزة . أعني أن تماثل سلب بين النتيجتين لا يوحد بينهما . من حيث البواعث وعلية الحكم وطرائق الوصول إليه . والحلاف بين النتيجتين خلاف بين ناقلين متغايرين يتفقان على نفي قيمة قصيدة ، ولكن لأسباب متعارضة كل التعارض . ويبدو الأمر - في النهاية - وكأن الآمدى يتحدث عبر طه

حسين في الوقت نفسه الذى يتحدث فيه ناقد نقيض ، وليكن شبيها بسانت ييف الباحث عن الشخصية

قد يلتقى الصوت الذى يؤثر الكلام إذا امتاز بمثانة اللفظ ورصانة الأسلوب مع الصوت الذى يؤثر التمثيل الفطرى للعاطفة ، ولكن لقاءهما لا يتجاوز المجاورة التى لا تصل بينهما وصلا فاعلا . وعندئذ يحدثنا طه حسين عن شاعره الأثير ، أبى العلاء المعرى ؛ ويتوقف بنا عند الصياغة اللغوية للزوميات ، لا ليلفتنا إلى ما يمكن أن تمثله هذه الصياغة من عناصر مكونة للمعنى الشعرى ، بل ليحدثنا عن هذه الصياغة من حيث هى عَرَضٌ من الأعراض الدالة على الفراغ الذى عاناه أبو العلاء ، بعد أن سُجِنَ فى سجنه الثلاثة :

« وأول ما أواجهك به من ذلك وأنا أقدر أنك ستلقاه منكرا له نالرا عليه . هو
أن الزوميات ليست نتيجة العمل وإنما هى نتيجة الفراغ . وليست نتيجة الجهد
والكد وإنما نتيجة العبث واللعب . وإن شئت فقل إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ
ونتيجة جد جَرَّ إليه اللعب » (١٩٩)

لقد سجن أبو العلاء نفسه - فيما يقول طه حسين - ونظر فرأى نفسه « بين هذه الألفاظ التى لا تكاد تحصى » ، وبين هذه المعانى التى لا تكاد تنفذ . ولم يجد معه - فى سجنه - غير هذه المعانى والألفاظ . ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة لا يمكن التغلب عليها إلا باللعب بهذه الألفاظ والمعانى . وكانت نتيجة هذا اللعب محاولة الملاءمة بين الألفاظ والمعانى . فى أكبر عدد ممكن من الأشكال والضروب ، فى ذلك سبيل « إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ » .

إن مثل هذا التبرير قد يوفق - فى الظاهر - بين ناقد « التعبير » وناقد « الصنعة » . ولكنه توفيق يودى إلى الفصل الحاد بين المعانى والألفاظ . وقد يجد الناقد الأول فى الصياغة اللغوية للزوميات دليلا يكشف عن شخصية أبى العلاء ومرآة له . لكن الناقد الثانى يجد أن ما قاله أبو العلاء ، من خلال « الجهد الثقيل الذى احتمله فى الإنشاء » . كان يمكن أن يقال من خلال « كلام سهل مرسل » ، لعله « أدفى لشعره ونثره إلى روعة الجبال الفنى الممتاز . والطف مسلكا إلى قلوب الناس ... وأشيع لآرائه وأذيع لمذاهبه » (٢٠٠) . بعبارة أخرى . يؤكد ناقد « التعبير » أن شكل الزوميات تعبير عن حالة عقلية أو شعورية عاناه الشاعر . ويؤكد ناقد « الصنعة » أن مضمون الزوميات مجموعة من المعانى . يمكن الإبانة عنها بطرائق متعددة .

يكون لبعضها فضل على البعض الآخر ، جالا وقبحا ، أو سهولة وصعوبة . وإذا كان أبو العلاء قد أثر الصعوبة على السهولة ، وأثر تجنب الجمال الأشيع على الألسنة . فذلك بسبب الفراغ . وليس بسبب ضغط تعبيرى لحالة عقلية أو شعورية . وإذا كان أبو العلاء قد أثر الصعوبة والحزونة فذلك بسبب ما ينطوى عليه تبرير الفراغ نفسه من تسليم ضمنى بصورة الشاعر «الصانع» . ذلك الذى ينافس غيره من الصانع . فيشق على نفسه فى القوافى والتراكيب . ليتفوق على أقرانه الشعراء ويظهر متلقيه من المستمعين .

ولكن هذا التجاور بين ناقد «الصنعة» وناقد «التعبير» ، وتمايز كليهما الواضح عن الآخر داخل المجاوزة ، يؤدى - أولا - إلى الفصل بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمحتوى ، فيؤكد إمكانية التعبير عن اللزوميات بطرائق مغايرة ، لا يختلف فيها المعنى والمحتوى ، وإن اختلف الشكل أو اللفظ . ويؤدى - ثانيا - إلى تعارضات داخلية بين العناصر التكوينية لكل ناقد على حدة ، ولذلك تتعارض «التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ» - فى جانب - مع الحرص على إتقان الصنعة وإحكامها ، بوصفها شرطا أساسيا للشاعر الصانع . وتتعارض اللغة الخارجية كالكساء القابل للتغير - فى جانب آخر - مع التلازم الحتمى بين مادة الانفعال وأداته اللغوية فى التعبير . ولنتذكر ما يشيع - فى كتابات ممثلى نظرية التعبير - من أن اللغة الشعرية ليست وعاءا للفكر أو كساءا للانفعال ، بل وسيلة الشاعر فى اكتشاف الفكر وتحديد الانفعال . إذ يرجع نجاح الشاعر فى سيطرته على تجربته - فى هذه الكتابات - إلى قدرته على تكوين علاقات لغوية جديدة تتكشف من خلالها التجربة ، ويتحدد بها الانفعال^(٢٠١) .

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن نلمح تافرا غير يسير بين العناصر المكونة للصيغة النقدية عند طه حسين . إن تسليمه بعناصر من نظرية «التعبير» يدفعه إلى تأكيد حق الأفراد فى أن يصفوا الأشياء كما يرونها . أو يعبروا عن المشاعر والعواطف كما يجدونها . وتسليمه بعناصر من مفهوم «الصنعة» القديم يدفعه إلى الإلحاح على ضرورة إتقان الأدوات المنفصلة عن الغابات . ومن ثم استخدام الكلمات فيما وضعت له . وعدم الخروج على القواعد المعيارية القبلية لأصول الصنعة . ومن يسلم بمثل هذه العناصر المتعارضة لا مخرج له من التناقض إلا بمحاولة التوسط . فيسلم بنق الأديب فى التعبير عن شعوره وعواطفه ولكن بشرط أن يخضع هذا التعبير لأعراف لغوية محددة . ومن الممكن تبرير هذه الوسطية على أساس أن العواطف والمشاعر ملك خالص للأديب . بينما طرائق التعبير عنها شركة بين الأديب وغيره . فتخضع

لما تخضع له جوانب اللغة المختلفة . وقد يزيد من إغراء هذا الموقف الوسطى ترديد عبارات - نيوكلاسية - مأثورة عن وضع المحتويات الجديدة في قوالب قديمة . ولكن هذا الموقف الوسطى يربك الناقد - عند التطبيق - ويتكشف عن مزالق تتدابّر معها استجابات الناقد .^٧

وليس أدل على هذا التدابر - مرةً أخرى - من موقف طه حسين - نصير التجديد - من حركات التجديد الجذرية في الأدب العربي الحديث . إنه يتقبلها من حيث هي محتويات جديدة ، ولكنه يتحفظ إزاءها من حيث هي أشكال لغوية تخرج على قواعد الأداء الثابتة . والمثال الأول اللافت على ذلك هو الموقف من الاتجاه الذي اختطه الشعر المهجري . لقد تقبل طه حسين هذا الشعر ، وعده فتحاً جديداً للشعر العربي وتغريباً له . وتحمس لهذا الفتح وما يصحبه من تغريب ، بل نظر إلى «تغريب الشعر» بوصفه «تثريفاً للشعر العربي . ورياضةً للذوق الشرقي واللغة العربية على أن يسيغا ما لم يتعودوا أن يسيغاه من قبل» (٢٠٢) . وتوقف طه حسين معجباً بأفكار إيليا أبي ماضي ومعاني المألوف وغيرهما ، بالقدر نفسه الذي أعجب بحسارة على محمود طه وتغريبه للشعر ، ولكنه رفض - في الوقت نفسه - ما أسماه قصور اللغة وماعده خروجا على أصول الجواز ، ونفر من المخالفة الحادة للتقاليد . والعناية بالأوزان دون القوافي . ولذلك انطوت استجاباته النقدية إلى اتجاه الشعر المهجري وماواكبه على ثنائية لافتة ، يتعارض طرفاها ، بين قبول المحتوى الذي يشرف الشعر العربي ويُعزّيه ، ورفض الشكل الذي يخالف الأعراف اللغوية للشعر العربي فيفرضه . وبقدر ما يتمزق الشعر المهجري بين طرفي هذه الثنائية ، ويتدابّر فيه الشكل والمحتوى - يتذبذب الناقد نفسه حائرا بين الرفض والقبول :

«إني حائر في هذا النحو من الشعر وهذا الفريق من الشعراء . قوم منحوا طبيعة خصبة . وملكات قوية . وخيالا بعيد الآماد . وهم مهيتون ليكونوا شعراء مجوّدين ، ولكنهم لم يستكملوا أدوات الشعر . فجهلوا اللغة أو عاقلوها . ثم اتخذوا هذا الجهل مذهبا . فأصبحنا من أمرهم في شك مريب . لا نستطيع لأنفسنا أن نغري الناس بقراءتهم ، لأننا إن فعلنا أغريناهم بالخطأ ورغبناهم فيه ودفعناهم إلى ما هم مدفوعون إليه بطبعهم من الكسل والقصور والتقصير . على أن هذا النحو من الضعف لم يكن شائعا مألّوفا في مصر . بل لم يكن شائعا مألّوفا في بلاد الشرق العربي . ولكنه أقبل عليها من مهاجر السوريين في أمريكا . فتأثر به الشباب بعض الشيء في غير مصر . ثم أخذوا يتأثرون به في مصر نفسها . وما الذي يمنهم أن

يتأثروا به وهو مريح لا يكلف تعباً ولا عناء؟ وهو في الوقت نفسه يجبل إلى الشبان أنهم يقلدون الشعراء الغريين ومجددون في الأوزان والقوافي ويخرجون على التقاليد . فيعنون بالمعاني دون الألفاظ « (٢٠٣) »

ولعلني لست في حاجة إلى تأكيد العبارات الأخيرة من هذا النص . حيث ينقلب طه حسين نصير «تغريب الشعر العربي» على التغريب . ويسيطر ناقد الصنعة لينفر من هذه العناية بالمعاني دون الألفاظ « . ويهاجم الخروج «على التقاليد» .

ويتكرر هذا الموقف المتذبذب - مرة أخرى - مع «الواقعية» التي ازدهر إبداعها بعد الحرب العالمية الثانية . خصوصاً في القصة . ويتقبل طه حسين - مرة أخرى - المحتوى الجديد لمن يسميهم «أدباء الشباب» . ولكنه يقف موقفاً صارماً من الشكل اللغوي . ويلفتنا إلى «الأزياء الرثة المهلهلة» التي تشوه المحتوى . وعندئذ يقول : (٢٠٤)

«أدباء الشباب هؤلاء أشقياء بفهم . وقراؤهم ليسوا أقل مهم شقاء . لسبب يسير جداً وهو أن وسيلة الأداء تعوزهم إغوازا مروعا حقاً . فآثار كثير منهم أشبه شيء بالحلم الساحر الذي يعرض في الأزياء الرثة المهلهلة التي تشوه براعته وتفسد سحره . وتعلق القلوب مولماً بين الإقبال عليه لاصانته وصدقه . والانصراف عنه لرثائه صوره وغنائه الفاظه . وادباؤنا الشباب يحسون ذلك من أنفسهم ومن قرائهم إحساساً دقيقاً . ويصيقون به صيهاً شديداً . ولكمهم لا يحاولون له طبا ولا علاجاً . وإعما يعمنون فيه إمعان المستنسين . ويلهجون به لهج المكابر المعاند الذي يعجزه الحسن فيهم بالقيح . وبفوته الكمال فيتمسك بالنقص ويتخذ مدحياً ومهاجراً

الموامش

- (١) حديث الأربعاء ، ١ / ٣٥
- (٢) خصام ونقد ، ص : ٤٥
- (٣) ألوان ، ص : ١٩٩
- (٤) المصدر السابق ، ص . ٢٠٠
- (٥) خصام ونقد ، ص : ٢٨
- (٦) نقد وإصلاح ، ص . ١٧١ - ١٧٢
- (٧) ألوان ، ص : ٢٠٠
- (٨) في الأدب الجاهلي ، ص : ٣٨
- (٩) المصدر السابق ، ص : ٢٩٢
- (١٠) حديث الأربعاء ، ١ / ٢٦
- (١١) المصدر السابق ، ١ / ٢٦
- (١٢) نفس المصدر ، ١ / ٢٣٠
- (١٣) نفس المصدر ، ١ / ٢٤٠
- (١٤) نفس المصدر ، ١ / ٢٦٥
- (١٥) نفس المصدر ، ١ / ٢٩٥
- (١٦) من حديث الشعر والنثر . ص ١٩٩ - ٢٠٠
- (١٧) مع المتن . ص . ١٧٤
- (١٨) بين بين . ص : ٣٦
- (١٩) حديث الأربعاء . ٢ / ٥٢
- (٢٠) أحاديث ص : ٤٥
- (٢١) لحظات ص . ١٤١
- (٢٢) لحظات ص . ٣٨٨
- (٢٣) ديوان شكوى ، ص . ٢١٠
- (٢٤) المرجع السابق ، ص : ٧٥
- (٢٥) محمد حسين ميكل ، ثورة الأدب . ص . ٨٦ . ٨٧
- (٢٦) محمد خليفة التونسي ، فصول من النقد عند العقاد . ص . ٣٠٦

- (٢٧) ميخائيل نعيمة ، الغربال ، ص ٢٧
- (٢٨) ديوان شكري ، ص ٢٠٨
- (٢٩) إبراهيم عبد القادر المازني ، الشعر ، غاباته ووسائله ، ص ٢١
- (٣٠) ديوان شكري ، ص ١٧ ، ٩٥ ، ٢٢٦ ، ٣٣٤
- (٣١) ديوان الماري ، ص : ١٧٨ - ٧١
- (٣٢) حديث الأربعة ، ٣ / ٢١٥
- (٣٣) حافظ وشوقي ، ص ٩٣
- (٣٤) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٧
- (٣٥) حديث الأربعة ، ١ / ١٧٩
- (٣٦) المصدر السابق ، ٢ / ١٤٤
- (٣٧) المصدر السابق ، ٢ / ١٢٠
- (٣٨) مع المتنبي ، ص ١٧٨
- (٣٩) حديث الأربعة ، ٢ / ١٩٨
- (٤٠) المصدر السابق ، ١ / ١٠٦
- (٤١) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٢٣٢
- (٤٢) حافظ وشوقي ، ص ١٠٩
- (٤٣) راجع ، جابر عصفور ، نظرية التعبير ، مجلة الأقلام ، أعداد يناير ١٩٧٧ ، ص : ٧٠ ، ٦
- (٤٤) حديث الأربعة ، ١ / ٨٦
- (٤٥) المصدر السابق ، ١ / ١٥٥
- (٤٦) من حديث الشعر والنثر ، ص ١٤٠
- (٤٧) حديث الأربعة ، ٣ / ١٤٧
- (٤٨) المصدر السابق ، ٣ / ١٩٨
- (٤٩) حافظ وشوقي ، ص ١٥٩
- (٥٠) مع المتنبي ، ص ٧٠ - ١
- (٥١) تقليد وتجديد ، ص ١٠٦
- (٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٣
- (٥٣) حواطر ، ص ١٣
- (٥٤) حافظ وشوقي ، ص ١٠٩
- (٥٥) روبين كولنجود ، مبادئ الفن ، ص ١٤١
- (٥٦) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٧
- (٥٧) المصدر نفسه ، ص ٣٦٣
- (٥٨) أديب ، ص ٦
- (٥٩) المازني ، الشعر ، غاباته ووسائله ، ص ٢٤
- (٦٠) ميخائيل نعيمة ، الغربال : ص ١٢٤
- (٦١) المرجع السابق ، ص ٨٦
- (٦٢) الماري ، حصاد المهيم ، ص ٢٣
- (٦٣) ديوان الماري (مقدمة الجزء الثالث) ، ص ١١
- (٦٤) ديوان شكري ، ص ٢١٠
- (٦٥) محمد حليمة التوسلي ، فصول من القدر عبد العقاد ، ص ٢٣٣
- (٦٦) مصطفى لطفى المملو ، النظرات ، ١ / ٣٠
- (٦٧) جنة الشوك ، ص ١٤

- (٦٨) مع المتن . ص ٥٠
- (٦٩) المصدر السابق . ص ١٢٦
- (٧٠) على هامش السيرة . ص ١٠
- (٧١) حديث الأربعاء . ٢ / ١٧٣
- (٧٢) أحاديث . ص ٢٣
- (٧٣) من بعيد . ص ٢٧١
- (٧٤) حديث الأربعاء . ١ / ١٩٧
- (٧٥) المصدر السابق . ١ / ٢١٩
- (٧٦) في الأدب الجاهلي . ٣٧ /
- (٧٧) حصام وقد . ص ٢٨
- (٧٨) مع أنى الغلاء في سجنه . ص ١٤٥
- (٧٩) حصام وقد ، ص ٥٨ - ٥٩
- (٨٠) المصدر السابق . ص ٢٣
- (٨١) المصدر السابق . ص ٢١٩
- (٨٢) المعدول في الأرض . ص ١١
- (٨٣) حواطر . ص ٨٢
- (٨٤) حديث الأربعاء . ٣ / ٢٠٩
- (٨٥) راجع مع أنى الغلاء في سجنه . ١٤٥ - ١٤٦
- (٨٦) حديث الأربعاء . ٣ / ٣٠٩
- (٨٧) المصدر السابق ٣ / ٢١٧
- (٨٨) ما وراء البر . ص ٤٤ - ٤٥
- (٨٩) تحديد ذكرى أنى الغلاء . ص ٢٨٢
- (٩٠) المصدر السابق . ص ٢٨٤
- (٩١) إبراهيم المارني . حصام الخشم . ص ١٥٣
- (٩٢) إبراهيم المارني . قصص الريح . ص ٣٨
- (٩٣) المرجع السابق . ص ٦٣
- (٩٤) إبراهيم المارني . حصام الخشم . ص ١٣٣
- (٩٥) إبراهيم المارني . ص ٢٠ . ٢٦ . ٣٢ . ٤٧
- (٩٦) راجع سامح كرم طه حسين في معاركه الأدبية . ص ١٨٤ - ٢٠٩
- (٩٧) صحف مختارة من الشعر الجاهلي عند اليونان . ص ٥٣
- (٩٨) لقطات ، ص ١٩٣
- (٩٩) نقد وإصلاح . ص ١٢٥
- (١٠٠) المصدر السابق . ص ١٢٨
- (١٠١) من أدب التبتيل العربي . ص ١٥١
- (١٠٢) صوت باريس . ص ٦٢٥
- (١٠٣) حديث الأربعاء . ٢ / ٥٢
- (١٠٤) راجع من حديث الشعر والنثر . ص ١٥٤
- (١٠٥) حديث الأربعاء . ١ / ٢٥٠
- (١٠٦) المصدر السابق . ٢ / ١٩٨
- (١٠٧) تحديد ذكرى أنى الغلاء . ص ٢٠١
- (١٠٨) ألوان ، ص ٢٥٧

- (١٠٩) حديث الأربعاء ، ص ١ / ٢٤٤ .
- (١١٠) المصدر السابق ، ٢ / ١٩٩ .
- (١١١) المصدر السابق ، ٢ / ١٨٨ .
- (١١٢) المصدر السابق ، ١ / ١١٢ .
- (١١٣) صوت باريس ، ص ٥٧٣ .
- (١١٤) لحظات ، ص ١٩٤ .
- (١١٥) تقليد وتقليد ، ص ١٠٦ .
- (١١٦) حديث الأربعاء ، ١ / ١٩٤ .
- (١١٧) المصدر السابق ، ١ / ٢٥٢ .
- (١١٨) المصدر السابق ، ١ / ٣١ .
- (١١٩) المصدر السابق ، ٢ / ٩٤ .
- (١٢٠) المصدر السابق ، ٢ / ١٤٣ - ١٤٤ .
- (١٢١) المصدر السابق ، ٢ / ١٥٢ .
- (١٢٢) المصدر السابق ، ٢ / ١٥٢ .
- (١٢٣) المصدر السابق ، ٢ / ١٦٧ .
- (١٢٤) المصدر السابق ، ١ / ٢٩١ .
- (١٢٥) المصدر السابق ، ٢ / ٢٠١ .
- (١٢٦) المصدر السابق ، ٢ / ٢٠٧ .
- (١٢٧) المصدر السابق ، ٢ / ١٣٨ .
- (١٢٨) مستقبل الثقافة - ص ٤٦٧ .
- (١٢٩) من أدبا المعاصر - ص ٣٥ .
- (١٣٠) حديث الأربعاء ، ١ / ٨٥ .
- (١٣١) المصدر السابق ، ٣ / ١٨٨ .
- (١٣٢) حافظ وشوق - ص ١١٩ - ١٢٠ .
- (١٣٣) حديث الأربعاء ، ١ / ١٣٨ .
- (١٣٤) مع أبي العلاء في سحبه - ص ١٦١ .
- (١٣٥) المصدر السابق ، ص ١٦١ .
- (١٣٦) كلمات - ص ١٠٩ .
- (١٣٧) تفانيد وتقليد - ص ١١٢ .
- (١٣٨) من حديث الشعر والنثر - ص ٩٩ .
- (١٣٩) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .
- (١٤٠) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .
- (١٤١) تقليد وتقليد - ص ١١٢ .
- (١٤٢) لحظات ، ١ / ١٤٤ - ١٤٥ .
- (١٤٣) المصدر السابق ، ص ١٢٧٦ .
- (١٤٤) النص نقلا عن ميخائيل بعيمة - العرنال - ص ٢٥١ .
- (١٤٥) حصاد الفشب - ص ١٠٤ .
- (١٤٦) ديوان شكري - ص ١٢١ .
- (١٤٧) ميخائيل بعيمة - العرنال - ص ١٠٦ .
- (١٤٨) حديث الأربعاء ، ٣ / ٣٤ .
- (١٤٩) المصدر السابق ، ٣ / ٣٦ .

- (١٥٠) المصدر السابق . ٣ / ٣٥ .
 (١٥١) المصدر السابق . ٣ / ١١٠ .
 (١٥٢) المصدر السابق . ٣ / ٣٦ .
 (١٥٣) فصول في الأدب والقد . ص : ٣٠ .
 (١٥٤) الحاحط . الميار والتبين . ١ / ٧٥ .
 (١٥٥) رسائل إخوان الصفا . ٣ / ١٠٨ .
 (١٥٦) راجع الحاحط . رسائل الجاحط . ١ / ٣٦٢ .
 (١٥٧) مع أنى العلاء في سجه . ص ١٤٥ - ١٤٦ .
 (١٥٨) حديث الأربعاء . ١ / ١٥٦ .
 (١٥٩) ابن طاطا . عيار الشعر . ص : ٥ .
 (١٦٠) قدامة من حمير . نقد الشعر . ص : ٤ .
 (١٦١) راجع جود ديوى . الفن حمرة . ص : ١١٣ .
 (١٦٢) خصام ونقد . ص . ٨٧ - ٨٨ .
 (١٦٣) في الأدب الجاهلي . ص : ٣٤٧ .
 (١٦٤) ابن قتيبة . الشعر والشعراء . ١ / ٦٤ - ٦٩ .
 (١٦٥) تحديد ذكرى أنى العلاء . ص : ٩٥ .
 (١٦٦) حديث الأربعاء . ٣ / ١٩٧ .
 (١٦٧) خصام ونقد . ص : ١٠٢ .
 (١٦٨) حديث الأربعاء . ١ / ١٨ .
 (١٦٩) المصدر السابق . ١ / ٧٠ .
 (١٧٠) المصدر السابق . ٢ / ١٩ .
 (١٧١) المصدر السابق . ٣ / ١٤٧ .
 (١٧٢) مع المتن . ص : ٣٤٠ .
 (١٧٣) المصدر السابق . ص : ١٢٦ .
 (١٧٤) المصدر السابق . ص : ٧١ .
 (١٧٥) ابن طباطبا . عيار الشعر . ص : ٧ .
 (١٧٦) حديث الأربعاء . ٢ / ١٣٠ .
 (١٧٧) مع المتن . ص : ١٩٨ .
 (١٧٨) من حديث الشعر والنز . ص : ١٢١ .
 (١٧٩) حافظ وشوق . ١٩٨ .
 (١٨٠) حديث الأربعاء . ١ / ١٢١ - ١٢٢ .
 (١٨١) المصدر السابق . ٣ / ١٩٧ - ١٩٨ .
 (١٨٢) المصدر السابق . ٣ / ١٥١ .
 (١٨٣) مع أنى العلاء في سجه . ص : ٣١ .
 (١٨٤) فصول في الأدب والقد . ص : ١٧ .
 (١٨٥) المصدر السابق . ص : ٢٠ .
 (١٨٦) حديث الأربعاء . ٣ / ٢٠٠ .
 (١٨٧) جابر عصفور . مفهوم الشعر . ص : ٣٦٧ وما بعدها .
 (١٨٨) خصام ونقد . ص : ٨٧ .
 (١٨٩) حديث الأربعاء . ٣ / ١٩٩ .
 (١٩٠) حافظ وشوق ، ص : ١٢٩ - ١٣٠ .

- (١٩١) راجع حديث الأعمش . ٣ / ٢٠٠
 (١٩٢) المقصد السابق . ٣ / ١٥٤
 (١٩٣) مقصد السابق . ٣ / ١٤٨
 (١٩٤) الأعمش . الله . ١ / ٢٤٢
 (١٩٥) المرجع السابق . ١ / ١٨٨
 (١٩٦) حديث الأعمش . ٣ / ٣٥
 (١٩٧) حديث ذكرى أبي العلاء . ص ٨
 (١٩٨) حافظ وشوقي . ص ١٠٩
 (١٩٩) مع أبي العلاء في سجنه . ص ١٠١
 (٢٠٠) المقصد السابق . ص ١٠٨
 (٢٠١) راجع ميلا T. L. Hulme, Speculations pp 132-140
 (٢٠٢) حديث الأعمش . ٣ / ١٤٦ - ١٤٧
 (٢٠٣) المقصد السابق . ٣ / ٢٠٠ - ٢٠١
 (٢٠٤) قصصه . ص ١٨٦ - ١٨٧

مرآة الإنسانية



«ولكن السعراء الممثلين . ماكادوا يتناولون هؤلاء
الأطفال حتى أحسوا تمثيلهم . وأندعوا في تصوير
نفسهم . واتخذوا منها مرآة صافية . وضعوها أمام النوع
الإنساني . فرأى كل فرد من أفرادها في هذه المرآة نفسه .
وما يرى فيها من فضيله أو يعيبها من نقص .
صحف مختارة من الشعر اللاتيني عند اليونان

١ - عنصر التغير في الأدب :

أشرت - من قبل - إلى أن ما يربط بين مرآة المجتمع ومرآة الأديب هو المجاورة التي تصل بين المرأتين على أساس من العلوية التي تجعل من الأصل القبلي علة لصورته اللاحقة . هذه العلوية تجعل من مرآة الأديب وجهاً آخر لمرآة المجتمع . تخضع مثلها لنفس العلاقة التي تفضي إلى نتائج محددة . تبدأ من هذا الجبر النفسى الذى يوازى « الجبر التاريخى » فى مرآة المجتمع . وتنتهى بتأكيد كلتا المرأتين لمبدأ المحاكاة . ذلك المبدأ الذى يجعل من العمل الأدبى محاكاة لوضع اجتماعى ومحاكاة لوضع فردى . وبقدر ما يدعم هذا المبدأ تشبيه المرأة فإنه يتدعم به . ليؤكد المبدأ والتشبيه نتائج متغايرة فى ذاتها ولكنها متماثلة فى علتها ؛ وأعنى بذلك تحول الأدب - على مستوى مرآة الأديب - إلى عملية « صدور طبيعى » يمثل ناتجها شخصية الأديب . ويحاكى قسماته الفنية . وتحول الأدب - مع ذلك - إلى « صنعة » ينفصل فيها الشكل عن المحتوى ويتميز فيها اللفظ عن المعنى ؛ ليعكس كلاهما ثنائية أشبه بثنائية السطح العاكس للمرأة والصورة المنعكسة عليه .

وإذا كانت علاقة العلوية تماثل بين الأدب من حيث هو مرآة للأديب وبينه من حيث هو مرآة للمجتمع فإن هذه العلاقة تفضي إلى نتيجة لازمة . ترتبط بتغير المعلول نتيجة تغير علته .

إن صور الحياة المنعكسة على صفحة المرأة لا تنسجم بالدوام أو الثبات ، ذلك لأن هذه الصور لا تبقى على صفحة المرأة إلا ببقاء الموضوعات الماثلة إزاءها ، فإذا اختفت هذه الموضوعات أو تغيرت اختفت صورها أو تغيرت بنفس القدر . وإذا كان الانعكاس هو الخاصية الأساسية للمرأة ، من حيث هي تشبيه يصل بين الأدب من ناحية ، والمجتمع والأديب من ناحية أخرى ، فإن هذا الانعكاس يؤكد علاقة العلية التي تصل بين صور المرأة وأصلها الذي تعكسه ، مثلما يؤكد تغير هذه الصور بتغير أصلها الفردى والاجتماعى .

والفارق أساسى ، من هذه الزاوية ، بين تشبيه الأدب بالمرأة وتشبيه الأدب بالرسم ، إن كلا التشبيهين يؤكد علاقة العلية التي تصل الصورة بأصلها ، ولكن المغايرة في تكييف هذه العلاقة تظل لافتة ؛ ذلك لأن تشبيه المرأة يشى بتغير الصورة مع تغير أصلها ، فتدور الصورة في المرأة - لذلك - مع أصلها وجوداً وعدماً أما تشبيه الأدب بالرسم فإنه يجرى في اتجاه دلالى مغاير ، إذ تبقى اللوحة بعد غياب موضوعها الذى تصوره ، فلا تتأثر بتغيره من ناحية ، ولا تخفى باختفائه من ناحية أخرى ؛ ذلك لأنها تُثَبِّتُ لحظة زمانية واحدة وبعداً مكانياً واحداً ، من أبعاد هذا الموضوع أو لحظاته . قد توحى اللوحة - في الرسم - بالحركة ، بمعنى من المعانى ، ولكن إيجاءها يظل مرتبطاً بهذه اللحظة وهذا البعد ، لا يفارقها إلى غيرها . ويقدر ما يحفظ الرسم لهذه اللحظة أو لهذا البعد صفى الاستمرار والبقاء ، بتثبيتها في اللوحة ، فإنه يعجز عن أن يشى بصفى التغير والتحول . أما تشبيه المرأة فإنه - على العكس من تشبيه الرسم - يشى بصفى التغير والتحول . إذ يؤكد الوضع المتقطع لصور المرأة التغير الذى يحدث في الأصل من ناحية ، مثلما يؤكد دورانها مع هذا الأصل وجوداً وعدماً من ناحية أخرى . ومادام وجود الصورة - في المرأة - مشروطاً بوجود موضوعها إزاءها ، فهي لا تنسجم بالدوام أو الثبات إلا بمدى دوام الموضوع أو ثباته . وإذا كان الموضوع نفسه متغيراً متنوعاً فلا بد أن تتغير الصور . لتتعاقب على صفحة المرأة صور متعددة متنوعة ، هي - في النهاية - انعكاس لتعدد الموضوع وتنوعه .

وإذا كان الأدب يعكس وضعاً اجتماعياً فيغدو مرآة للمجتمع . ويعكس وضعاً فردياً فيغدو مرآة للأديب . فمن المنطقى - في إطار علاقة العلية الخاصة التي ينطوى عليها التشبيه - أن يتغير الأدب نتيجة كل تغير يحدث في الأصل الفردى أو الاجتماعى الذى يعكسه . إن الأدب مرآة للفرد والمجتمع . ولكن الحياة التى تحتوى الفرد والمجتمع نهراً سيالاً لا يتوقف . إنها

تتحول وتتغير وتتطور بقوانين حتمية . فتبدل من الفرد والمجتمع مثلما تبدل من نتائجها الأدبي . ويؤمن طه حسين - في هذا السياق - بما آمن به ابن خلدون من أن الحركة التاريخية لا تنقطع أبداً . وأن الحركة الاجتماعية مستمرة أبداً . كلتاهما أشبه بنهر متجدد لا يجف مجراه أو يتوقف^(١) . ويتمثل طه حسين ماقاله ابن خلدون عن « اختلاف أحوال العالم والأمم وانتقالها من حال إلى حال . على الأيام والأزمنة » . ويصله بما تمثله من أفكار علم الاجتماع . ليؤكد أن كل جماعة من الجماعات متحركة بالضرورة . « خاضعة للاستحالة والانتقال من طور إلى طور . بل مازال هذا الأصل نقطة التقاء علماء الاجتماع على اختلاف آرائهم ومذاهبهم »^(٢) .

ومعنى « استحالة الجماعة » - في هذا السياق - التغير والتطور بوصفها قانوناً حتمياً . يذكر - في حتميته - بهذا « الجبر التاريخي » الذي آمن به طه حسين . ووجده - فيما يقول - عند ابن خلدون الذي سبق مونتسكيو^(٣) . وقدر ما كان « الجبر التاريخي » يرتبط - في سياق مرآة المجتمع - بقانون يتجاوز « إرادة » الفرد والمجتمع على السواء . فإن التغير والتطور يرتبط كلاهما بقانون مماثل . يخضع له الفرد والمجتمع . إن « التطور واقع » - فيما يقول طه حسين - « لأنه قانون لا منصرف عنه لأى جماعة من الجماعات . والناس خاضعون لهذا التطور راضون عنه . ولكن المشقة كل المشقة ليست في خضوعهم له ورضاهم عنه . وإنما هي في اعترافهم به . واتخاذهم مذهباً وطريقة »^(٤) .

ولا يفترق التغير عن التطور - في هذا السياق - من حيث هما صفتان متقاربتان . تكمن كلتاهما في طبيعة الأشياء والكائنات . قد لاندركهما عندما يلحقان بالأشياء . أو يلحقان بنا . وقد نكره مظاهرها ونقاومها . ولكنها يظللان فاعلين باعتبارهما مرتبطتين بقانون أساسى من قوانين الحياة نفسها . وما يحدث للمجتمعات بفاعلية هذا القانون . يحدث للأديب الذى هو فرد في المجتمع . وذلك على نحو يتجاوب فيه « الجبر الاجتماعى » مع « الجبر الفردى » . وعلى نحو يؤكد هذه الحتمية التى ترى « أن كل شىء في هذه الحياة إنما هو نتيجة لشيء كان قبله . ومقدمة لشيء يحى بعده »^(٥) .

ويقابل قانون التطور - في هذه الحتمية - قانون آخر مرتبط بالثبات . وبقدر ما يمثل القانون الأول الحركة ، يمثل القانون الثانى السكون . وما يكون المجتمع بخصائصه المميزة هو

هذا التبادل الذى يحدث بين هذين القانونين . ولذلك تقوم الظواهر الاجتماعية - عند طه حسين - على أصلين لثالث لهما : البقاء والثبات من ناحية . والاستحالة والتطور من ناحية ثانية . ونحن بحكم البقاء وحاجتنا إليه مضطرون إلى أن نصل بين أمسنا ويومنا وعلقتنا . ونحن بحكم الاستحالة والتطور «مكرهون على أن نشعر بأن يومنا يغير أمسنا . وبأن حياتنا الآن إن أشبهت حياتنا أمس من وجه أو وجهين فهي تغايرها من وجوه»^(٦) . وإذا كانت سيطرة القانون الأول تعنى توقف الحركة وسكونها فإن سيطرة القانون الثانى تؤكد سرعة الحركة وفاعلية التغير والتجدد . بشرط أن نلاحظ «أن الحياة فى أمة من الأمم لا تتقلب انقلاباً فكرياً فى مدة يسيرة من الضد إلى الضد ... إن تحول الأمم من لون من الحياة إلى لون آخر لا يكون بالوثبة وإنما يكون بالتطور»^(٧) .

ليكن القانون الأول قانوناً يرتبط بما يحرك المجتمع من خارجه . وليكن القانون الثانى قانوناً داخلياً يرتبط بما هو متأصل فى المجتمع نفسه . فالمؤكد أن التسليم بكلتا القانونين وما يترتب عليهما من حتمية يكشف عن دين طه حسين الفكرى لكونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) Auguste Comte خصوصاً عندما يقول :

«نحن نعلم أن شيئين يكزنان الجماعة فى رأى أو جست كونت . شىء ثابت لا يتغير . وهو أصل الجماعة وأصل نظامها ، وشىء يتغير ويستحيل ... فى الجماعة عند أوجست كونت سكون وحركة أو ثبات واستحالة ، فبفضل هذا السكون أو الثبات تحفظ الجماعة وحدتها على اختلاف الأزمنة . وبفضل هذه الحركة أو هذه الاستحالة تنطق الجماعة مع ما يختلف عليها من ظروف الحياة وأطوارها»^(٨)

إن هذا الفهم «الوضعى» الذى يرد «الظواهر الاجتماعية» إلى قانونين متعارضين فى تأثيرهما . متباينين فى حتميتهما هو الذى يحدد المنظور التاريخى لتعامل طه حسين مع الأدب العربى . إذا أردنا التخصيص . إنه يؤكد أن «الأمة العربية قد خضعت خضوعاً تاماً لمؤثرين مختلفين اختلافاً تاماً . فبينما كان أحدهما يدفعها دفعاً قوياً إلى الأمام فتندفع . كان الآخر يجذبها جذباً قوياً إلى الوراء فتتجذب»^(٩) . ويؤكد أن «أخص ما نلاحظه فى حياة أدبنا العربى منذ أقدم عصوره أنه يأتلف من عنصرين خطيرين لايحتاج استكشافهما إلى جهد أو عناء . أحدهما داخلى يأتية من نفسه ومن طبيعة الأمة التى أنتجت . والآخر خارجى يأتية من الشعوب التى اتصلت بالعرب أو اتصل العرب بها ، ويأتية من الظروف الكثيرة المختلفة التى أحاطت بحياة

المسلمين وآثرت فيها على مر العصور»^(١٠) . والمحصلة النهائية لهذه النظرة «الوضعية» أن أدبنا العربي كغيره من الآداب الحية . بل كغيره من الطواهر الاجتماعية «مكوّن من هذين العنصرين اللذين كان أوجست كونت يسمي أحدهما ثباتاً واستقراراً . ويسمى ثانيهما تحولاً وانتقالاً» . وما يمتاز به أدبنا العربي من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين «ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار . أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور» . ولكن ليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تغلب على الآخر بين حين وحين . في التاريخ العربي الممتد . «فكان الأدب في بعض العصور مسرعاً إلى التطور مُمعناً فيه . وكان في بعضها الآخر مؤثراً للثبات حريصاً عليه»^(١١) .

ويعتمد التاريخ الأدبي - في تحديده - على العنصر الخارجي للتطور والاستحالة أكثر من اعتماده على العنصر الداخلي للثبات والاستقرار ؛ ذلك لأن العنصر الخارجي للتطور يرتبط - دائماً - بمفارقات تاريخية حادة ، تغاير بين حال وحال ، وتميز بين مرحلة وأخرى . ويتصل - دائماً - بنوع من الصدمة تغاير بين ذوق وذوق ، وتميز بين اتجاه واتجاه . لذلك يؤكد طه حسين أن التاريخ الأدبي «يعتمد في تحديده ، على المؤثرات الكبرى التي تحدث تطوراً في الأدب فتخرجه من وضع إلى وضع . وعلى التيارات التي تدخله فتححرره من بعض الصفات وتلحق به بعض الصفات الأخرى ، سواء كان ذلك عند أصحاب الشعر أو عند أصحاب النثر من الكتاب والخطباء»^(١٢) .

والعلاقة بين حركة التغير في المجتمع وحركة التغير في الأدب - في هذا السياق - علاقة آلية . تستوى العلية فيها مع العلية التي تتغير بها الصور على صفحة المرأة . بتغير الموضوعات الماثلة إزاءها . وتبدو هذه الآلية أوضح ما تكون عندما يؤكد طه حسين :

- «إذا تغيرت ضروب العيش ... وجب أن يتغير الشعر الذي يتغنى بها» .^(١٣)
- «وليس من سبيل إلى أن ننكر أن للأحداث الجسم والخطوب العظام أثرها البعيد في حياة الناس . ومنى تأثرت حياة الناس فقد تأثرت آدابهم ، لأن هذه الآداب آخر الأمر ليست إلا تعبيراً عن هذه الحياة وتصويراً لها ، فإذا تغير الأصل تغيرت الصورة ، وإذا تغير المعنى تغيرت العبارة التي تزيده» .^(١٤)

هذه الآلية التي يتغير بها الأدب في علاقته بالمجتمع هي نفس الآلية التي يتغير بها الأدب في علاقته بالأديب الفرد ؛ ذلك لأن المبدأ الأساسي الذي يحكم الجانبين مبدأ واحداً . يرتد

إلى قانون التطور والتغير مثلاً يرتدُّ إلى تشبيه المرأة التي يعتمد انعكاسها على لون من العلية يتوازى فيه الجبر الفردى مع الجبر الاجتماعى ؛ ليصبح الأول مجرد صورة مصغرة من صور الثانى .

إن الأشخاص يخضعون للتغير مثلاً تخضع له سائر المجتمعات ، ويقترن بهذا التأكيد تسليم مؤداه أن الشعراء والأدباء يتطورون فى تعاملهم مع فئهم من ناحية ويتغيرون فى إدراكهم للحياة من ناحية ثانية . إن طرفة بن العبد الشاعر الجاهلى - مثلاً - ابن عصره وبيئته فى نهاية الأمر . ولكن لو افترضنا أن طرفة عاش فى بيئة غير بيئته وعصر غير عصره « لما كان طرفة . وكان تغير فلسفته نتيجة لتغير شخصيته »^(١٥) . ولكن حتى داخل العصر نفسه . وفى داخل البيئة نفسها ، يظل الشاعر - أى شاعر - قابلاً لقانون التغير والتطور مستجيباً له . إن الشاعر يتطور على مستوى الفن ، ويتغير على مستوى الإدراك . وليس تغير شعر الشاعر وتطوره سوى مرآة تعكس تغير شخصيته وتطورها . وشعر الشاعر فى مجمله - من هذه الزاوية - أشبه بصفحة المرأة . وقصائد الشاعر فى تعاقبها وتغايرها ، أشبه بالصور التى تتعاقب وتتغير على صفحة هذه المرأة . ولكن دلالة المرأة - فى هذا السياق - تشى بالتطور . عندما ينطوى تبدل صورها على التعاقب . وتؤكد التغير عندما ينطوى تبدل صورها على التحول . ويردنا تغير صورها وتبدلها إلى علاقة العلية التى تصل بين تغير الأدب وتغير الفرد والمجتمع .

لذلك يؤكد طه حسين أن شعر عمر بن أبى ربيعة الذى كان « مرآة لنفس عمر ومظهرًا لشخصيته » قد « تطور ... كما تطور ابن أبى ربيعة نفسه »^(١٦) . ويؤكد طه حسين أن شعر الأخطل لا يختلف عن شعر الفرزدق ، من حيث إن شعر كليهما مرآة لنفس صاحبه وجماعته . مثلاً يؤكد أن شعر كليهما قد تغير وتطور فى الوقت نفسه . أما الأخطل فقد كان فى شبابه مقلداً للشعراء الجاهليين « لكنه لا يكاد يكتهل ... حتى تقوى شخصيته شيئاً فشيئاً . تقويها السن وتعمل على تقويتها الأحداث التى كانت تحدث له . والأحداث التى كانت تحدث لقومه . والأحداث التى كانت تحدث للعرب بوجه عام وفى بلاد العرب بوجه خاص »^(١٧) . وأما الفرزدق فقد كان - فى أول أمره - شاعراً حراً لا يتكلف شيئاً لأنه يعيش لنفسه فحسب . فسهل شعره وقَّلت فيه الصعوبات ، « وحين تقدمت به السن ونزل منزلة زعيم القبيلة اضطر إلى أن يأخذ نفسه بأشياء ما كان يأخذ بها لو كان حراً . وهذه الأشياء هى الهوى بما تقتضيه أعباء القبيلة من واجبات ، فهو يرد عنها وهو يسفر لها عند الخلفاء والولاة ، وهو فى ذلك لا بد

من أن يلتوى بأسلوبه عن أسلوب الشعر الغنائى الذائق ، وأن تخالطه بعض الانحرافات والصعوبات»^(١٨).

قد نختلف طه حسين فى هذه الآلية التى تجعل من شعر الشاعر مجرد استجابة مباشرة لحياة الشاعر الخاصة من ناحية ، وحياة مجتمعه العامة من ناحية أخرى . وقد نضع - كما يفعل بعض المعاصرين من النقاد - مجموعة من المتوسطات المعقدة ، تفصل بين الشعر من ناحية والحياة الخاصة والعامة للشاعر من ناحية ثانية . ولكن علينا - قبل المخالفة - أن نلاحظ النتيجة المهمة التى تترتب على هذه الآلية ، من منظور التغير على مستوى الدرس التاريخى أو النقدى للأدب .

إن علاقة العلية التى ينطوى عليها تشبيه المرأة تركد فكرة تغير الشعر بتغير الشاعر ، كما أن ارتباط مفهوم التغير نفسه بقانون التطور على مستوى الحياة ، أو مستوى الظواهر الاجتماعية ، يؤكد نظرة تطورية حادة فى التعامل مع الأدب . وعندما يتجاوب التغير مع التطور ، على هذا النحو ، نواجه منظوراً تعاقبياً ينظر الدارس من خلاله إلى أعمال الأديب بوصفها أعمالاً متعاقبة ، تتغير مع الزمن وتتطور على نحو آلى . وتغدو كل حركة لنصوص الأديب - من هذا المنظور - حركة متعاقبة فى صعودها . ينطوى تعاقبها على مزيد من إتقان الصنعة ، ومزيد من نضج الإدراك . وكأن الأديب يدخل عالم الأدب وهو محبوب كالطفل ، فيعتمد - أول ما يعتمد - على التقليد والمحاكاة ، ثم يشبّ شيئاً فشيئاً فيصل إلى مرحلة الشباب ويتغير أدبه ، فيتطور شيئاً فشيئاً ليصل إلى مرحلة النضج ، ويتغير أدبه - أخيراً - فيتطور حتى يصل إلى مرحلة الاكتمال التى تشبه أعلى الدرجات فى سلم التطور أو التعاقب الصاعد .

وتفترض هذه النظرة - عادة - نقطة للبداية فى حركة التطور والتغير ، شبيهة بنقطة الصفر ، أو النقطة التى تقع فيها أدنى الكائنات فى سلم التطور البيولوجى . وترتبط أهمية هذه النقطة - عادة - بما تمثله من بداية فحسب ، ولذلك فهى تنسب إلى أهون درجات القيمة موقعاً فى سلم التطور . وتلك هى مرحلة التقليد التى لم يتجاوز فيها الأخطل - مثلاً - محاكاة الجاهليين من أمثال زهير . أما نقطة النهاية فتعزى - عادة - إلى أعلى درجات القيمة موقعاً فى سلم التطور . وتلك هى المرحلة التى وصل فيها شعر الأخطل إلى استقلاله ؛ فأصبح مرآة خاصة بصاحبه ، مثلاً أصبح لصاحبه رأى متميز فى الأحداث التى كانت تلم به أو بقومه أو بالعرب .

صحيح أن الأهم - كالشعراء - لا تتطور تطوراً مفاجئاً وسريعاً . لأن انتقال الشعراء والأهم من طور إلى طور « يحتاج إلى وقت طويل . وإلى صراع بين القديم والجديد . يطول بمقدار ما يكون لهذا الصراع من قوة وأثر »^(١٩) ولكن تظل الحياة الأدبية للأهم والشعراء . كالظواهر الاجتماعية « تتطور ويمضى بعضها في إثر بعض كما تمضى المياه الجارية بعضها في إثر بعض »

ومن هذا المنظور يغدو الشعر الإسلامى أكثر تطوراً من الشعر الجاهلى ؛ ذلك لأن الفن الجاهلى « القديم » « الساذج » تغير في العصر الإسلامى و« نما نمواً هائلاً جداً على أبدي الشعراء »^(٢١) . ومن المحقق أن الشعر الذى نعرفه في القرن الثانى للهجرة يخالف من وجوه كثيرة ما عرفناه في القرن الأول ؛ إذ إن موازنة بسيطة بين شعر الفرزدق وجريز والأخطل وبين شعر بشار وأبى نواس ومسلم ترينا الفرق هائلاً بين الشعر الجديد والشعر القديم . ذلك لأن فنون الشعر « قد تطورت أصدق التطور في الموضوع . كما تطورت كذلك في صور الأداء »^(٢٢) . ولا يكاد يأتى القرن الثالث حتى تكون الحياة الأدبية « في أقصى ما تصل إليه من الرق »^(٢٣) وليس غريباً أن يتطور هذا القرن الثالث عن القرنين الماضيين . وأن تكون الحياة الأدبية فيه حيراً من الحياة الأدبية فيها . فالحصارة نفسها في هذا القرن « كانت قد وصلت إلى طور من الرق عظيم »^(٢٤) .

قد يصل تطور الشعر العربى إلى -هائته المؤقتة مع أبى العلاء . وقد يتوقف بعده ليغلب قانون الثبات الداخلى . ولكن التوقف لا يستمر إلى الأبد . فقانون التطور يؤتى ثماره الحتمية . وتعتبر الحياة الأدبية في العصر الحديث . بفاعلية القانون الخارجى . وتمضى في أطوار التطور صاعدة . على نحو يكون فيها الطور اللاحق - في التطور - أفضل من الطور السابق عليه . ذلك لأن الطور اللاحق ينطوى - عادة - على خبرات أوسع ومعارف أشمل ونجارب أكثر تقدماً .

وليس من شك - داخل هذا المنظور للتطور - « أننا إذا أخذنا فقى في زمن الوليد بن عبد الملك ووازننا بينه وبين شيخ من الشيوخ في عصر الخلفاء فيما يعرفه كل منهما في شؤون الحياة فسنرى أن هناك اختلافاً خطيراً بين الشاب الأموى وبين الشيخ من الصحابة الذين لم يعرفوا من شؤون الأهم إلا قليلاً والذين يعتمدون على الثقافة الجاهلية والإسلامية »^(٢٥) . ومن المؤكد - داخل نفس المنظور - أن شعراء القرن الثالث الذين اكتسبوا صفة العلم كانوا أفضل وأكمل

من شعراء القرن الأول الذين «كانوا جهالاً أو كالجهاال» (٢٦) وإذا وصلنا إلى العصر الحديث وقارنًا بينه وبين أى طور قديم من أطوار الأدب العربى وعصوره واجهتنا النتيجة نفسها ، إذ ينطوى الجديد الأعلى درجة فى سلم التطور على ميزات ، لا تتوفر فى القديم الأدنى درجة فى السلم نفسه . «وقد كان العصر العباسى عصرًا ممتازا فى التاريخ الأدبى من غير شك ، ولكن عصرنا نحن أشد امتيازًا وأكثر منه خصباً ، وأعظم منه استعداداً للبقاء» (٢٧) .

إن قانون التطور - على هذا النحو - يغدو قانوناً فاعلاً فى توجيه منهجية التاريخ الأدبى . وبقدرة ما يجعل هذا القانون من حركة التاريخ الأدبى حركة متعاقبة تصعد - دوماً - سلم التطور الذى تميز به الظواهر الأدبية ، فإن هذا القانون يحدد للتاريخ الأدبى - كما يفهمه طه حسين - طبيعته الإجرائية فى التركيز على التعاقب ، والإلحاق على التابع فى الزمن . دون أن يتوازى هذا التركيز أو الإلحاق - بالضرورة - مع الاهتمام بالمستويات الآتية المتزامنة التى تظل فاعلة رغم التعاقب ، وعلى نحو يغدو فيه قانون الثبات قانوناً مهماً ، يقتزن - أحياناً - بعناصر المحافظة والجمود ، بدل أن يفهم باعتباره الوجه الآخر لحركة يقوم عليها التاريخ الأدبى . ويفهم طه حسين العلاقة بين قانونى الثبات والتطور على أنها علاقة تعارض ثنائى بسيط ، تناقض فيه الحركة السكون وتنفصل عنه . ويرتبط التطور فيه بعنصر خارجى يتضاد مع عنصر داخلى يرتبط بقانون الثبات . ولا يتجاوز طه حسين هذا الفهم اليسير إلى فهم أكثر جذرية يجعل الخارجى داخلياً والداخلى خارجياً على نحو متبادل ، أو يصل بالتبادل إلى مستوى جدلى تحدد حركته - فى التاريخ وليس خارجه - حركة الظواهر الأدبية فى علاقتها بالظواهر الاجتماعية .

إن التركيز على قانون التطور فى تحديد حركة التاريخ الأدبى ، وفهم هذا القانون بوصفه حتمية متعالية ، وبوصفه عنصراً خارجياً لا يتخلق من داخل الظواهر الاجتماعية - هذا التركيز وذلك الفهم قد ساعدا على تأكيد آلية العلاقة بين تغير الأدب وتغير الظواهر الاجتماعية ، فاقترنا - لذلك - بآلية تغير صور المرأة بتغير موضوعاتها . يضاف إلى ذلك أن هذا الفهم - من ناحية ثانية - قد حوّل التاريخ الأدبى إلى قصص متعاقب ، متقطع ، لوثبات جبرية من التطور ، تقوم على تراكم الأجزاء بدل تكاملها أو تفاعلها . وأخيراً فإن هذا الفهم أقام التاريخ الأدبى على معيار للقيمة ، يتماثل فيه صعود الحركة فى سلم الزمن مع الصعود فى سلم القيمة ، بحيث يترابط كلا الصعودين ترابطاً آلياً ، ليتحول تتبع التعاقب فى الزمن - غير مرة -

إلى تتبع للقيمة . وتحدد القيمة - غير مرة - على أساس من تطورية ضيقة .

والترتيب التاريخي للأعمال الأدبية هو أول خطوة في العملية الإجرائية للتاريخ الأدبي عند طه حسين . وتتبع حركة التطور في تعاقب هذه الأعمال الأدبية هو الخطوة الثانية . واستخلاص « صورة » من هذه الحركة . تشخص « روح العصر » أو تصور « شخصية » الشاعر هي الخطوة الثالثة . ويتم الحكم بالقيمة على هذا « الروح » . أو على هذه « الشخصية » . نتيجة كل هذه الخطوات مجتمعة . ولذلك يقول طه حسين :

« إن الطريقة المعقولة في دراسة فن الأخطل تقضى بأن نرتب شعره ترتيباً تاريخياً
مراعين أطواره التي مر بها في أسنانه المختلفة .. بمعنى أن ندرس شعر الأخطل في
شبابه . ثم نتابع دراسته بعد أن تقدمت به السن . ثم نواصل هذه الدراسة بعد
أن تم له النضج الفنى . » (٢٨)

هذه « الطريقة المعقولة » لم تتحقق مع الأخطل لصعوبة الترتيب التاريخي لقصائده . ولكنها تحققت « مع المتنبي » لحسن الحظ ؛ ذلك لأن شرح الواحدى للديوان يعتمد - نسبياً - على التعاقب التاريخي لمجموعات القصائد . كما أن ثلاثة من الدراسات السابقة على طه حسين حاولت أن تصل بهذا التعاقب وتتبعه إلى أقصى مأمكنها من الدقة^(٢٩) . ولذلك سهل الأمر على طه حسين . مع عدم إنكار اجتهاده الخاص . في تحقيق « تلك الطريقة المعقولة » التي يدرس بها الشاعر عبر « أطواره التي مر بها » .

والحركة في كتاب « مع المتنبي » حركة أفقية مزدوجة . بمعنى أنها تصل بين الحياة الخاصة والحياة العامة . أى تصل بين مرآة الفرد ومرآة المجتمع على أساس من التجاور . لتتبع كليهما على مستوى التعاقب في قصائد الشاعر . من نقطة للبداية هي « صبا المتنبي » إلى نقطة للنهاية هي مصرع المتنبي . وذلك على أساس « أن ديوان المتنبي إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياة المتنبي » . (٣٠)

وبقدر ما تنطوى هذه الحركة - في الكتاب - على تتبع للتطور فإنها تصل بين الخط الصاعد للتطور والدرجة المتصاعدة لسلم القيمة في الشعر . وتوحد بين الاثنين لتجعل من نقطة البداية - في الخط الزمني للتطور - أهون درجة في سلم القيمة . وتجعل من نقطة النهاية - في نفس الخط الزماني - أعلى درجة في سلم القيمة .

وتتخلق شاعرية المتنبي - في هذا السياق - نتيجة عاملين أساسيين هما البيئة من ناحية والتكوين الفردى للشاعر من ناحية ثانية [ص ٣٢ - ٣٣]. ولكن هذه الشاعرية تتغير وتتطور عبر مراحل متعاقبة متعددة . لتستجيب في كل مرحلة منها إلى مجموعة من العوامل ، ترجع - في النهاية - إلى تغير البيئة وتغير الفرد في علاقته بها . ولذلك ينقسم كتاب «مع المتنبي» إلى عدة أقسام ، توازي المراحل الزمانية والمكانية المتعاقبة في حياة الشاعر ، من العبا (الكوفة) إلى الشباب (اللاذقية) إلى النضج (حلب) ، ومن النضج إلى التفوق (الفسطاط - شيراز) .

وبداية الحركة هي شعر المتنبي الصبي . وتكشف البداية - كالعادة - عن أدنى درجات القيمة ، أى عن شعر صبي «مقلد في الفن الشعري» . «طويل اللسان شيئا ما» [ص ٣٥ - ٣٦] . ولكن إذا وصلنا إلى السابعة عشر . أى تصاعدنا بالخط الزمني . اقترب الصبي من مرحلة النضج . ودخل مرحلة الشباب . لتظهر طبيعة الشاعر مواتية «لا تبخل عليه ولا تمنّيه . وإنما تمنحه كل ما يريد منها» [ص ٥٠] . وتقترن هذه الطبيعة المواتية بخصلتين فئيتين هما : المطابقة «التي يحبها المتنبي أشد الحب» والمبالغة التي يؤثرها المتنبي لأنه «قوى الحس . حاد المزاج . عنيف النفس . مندفع بحكم هذا كله إلى الغلو والإسراف» [ص ٥٠ - ٥١] . ولكن تكشف الخصلتان عن كلف الشاعر اليافع بتقليد شعراء القرن الثالث «الذين كلفوا بالبديع وأمعنوا فيه وعنوا منه بالمبالغة عناية خاصة» [ص ٥١] .

وإذا كان شعر المتنبي «نشأ في العراق» [ص ١١٣] فإنه يحاول «أن ينضج في الشام» على مهل . لكن المؤكد أن اتصال الشاعر بالتنوحيين - في اللاذقية - أثر في شعره «فوثب من طور إلى طور» [ص ١١٢] . ثم جاءت «الوثبة الثانية» في طبرية عند بدر بن عمار . فأزهر شعر المتنبي «ونما وتضوع نشره في ظل الإخشيدى الشاب» [ص ١٦١] . ويستمر هذا الإزهار أثناء اتصال الشاعر بأبي العشائر - في أنطاكية - ولكن الشعر يصل إلى وثبة أعظم خلال السنوات التسع التي قضاها الشاعر . في حلب . في بلاط سيف الدولة . فينتج المتنبي شعراً «من أجمل الشعر العربي كله وأروع وأحقه بالبقاء» [ص ١٦٩] . وفي هذه السنوات التسع وثب المتنبي بشعره «وثنته الأخيرة التي رفعتة إلى الأوج . وضمنت له مكانة بين الفحول من شعراء العرب .. لأنه ملك ناصية الفن حقاً ... وأثبت شخصية قوية واضحة ممتازة عن غيرها ، وأصبح مرآة لنفسه» [ص ١٧٨] .

وعليها أن لانصدق «الوثبة الأخيرة» فهي مجرد حماس لفظي مؤقت من طه حسين ، لأن هذه «الوثبة الأخيرة» أعقبتها وثبتان متعاقبتان لشعر المتنبي في الفسطاط وشيراز . وسينسى طه حسين نفسه هذه «الوثبة الأخيرة» - في ظل سيف الدولة - وهو يصعد «مع المتنبي» سلم التطور - في ظل كافور - فيلاحظ أن البيئة المصرية التي اتصل بها المتنبي في الفسطاط ، لم تكن أقل من البيئة الحلبية خصباً . بل كانت أقوى نشاطاً ، وأكثر تأثيراً ، وأقدم تراثاً ، وأوسع مجالاً من البيئة الحلبية . ولذلك لم يكن بدّ للمتنبي من أن يحسب حساب هذه البيئة «وقد ظهر أثر هذا في شعر المتنبي الذي قاله في مصر» فقد ظل الشاعر ملاحظاً نفسه مراقباً فنه . لا يظهر الشعر ولا ينشده إلا بعد الامتحان والابتلاء والمحيص . ولست أغلو إن قلت : إن شعر المتنبي في مصر أقل سقطاً من شعره في حلب ؛ لأن المتنبي فيما يظهر كان يقدر العلماء والمتقنين المصريين أكثر مما كان يقدر العلماء والمتقنين الذين كان يلقاهم في قصر الحمدانيين» [ص ٢٩٠] . والحق أن المتنبي في مصر «وضع على نار هادئة ... فنضجت نفسه نضجاً بطيئاً . ولكنه نضج صحيح . وتعلم كيف يطيل التفكير في الحوادث والخطوب دون أن تشغله الثورة عن التعمق والاستقصاء» [ص ٣٦ - ٣٣٧] .

وإذا تجاوزنا الفسطاط إلى شيراز - عبر بغداد التي استقر بها المتنبي قليلاً بعد فراره من كافور - واجهنا المرحلة الأخيرة من مراحل التطور . بل واجهنا «الوثبة الأخيرة» في سلم التطور لشعر المتنبي ؛ ذلك لأن حياة المتنبي نفسها انتهت بعد مغادرة بلاط عضد الدولة في شيراز . ولقد تجلت هذه الوثبة الأخيرة في عدة مظاهر . إذ لم يتقن المتنبي وصف الطبيعة في طور من أطوار حياته «كما أتقنه في هذا الطور» . ولم تمتلئ نفس المتنبي بالأمل كما امتلأت به في زمن اتصاله بعضد الدولة . ولقد انعكس هذا الأمل في نشاط واضح «لا نراه حتى في مدحه لسيف الدولة» [ص ٣٦٩] . وتجلى هذا النشاط في حرية الغناء والتعبير عن الذات ، وتجلى أخيراً في تحرر الشاعر من القيود التي يأخذ الشعراء بها أنفسهم في نظم القصيدة :

«وما أتورد في الجهر بأن المتنبي لو أطال الإقامة في فارس والاستمتاع بما كان يستمتع به فيها من الخلفى والأمن والتعليم لتغير مذهبه الشعرى تغيراً قوياً جداً . ولجاز أن يحدث في الشعر العرى فناً جديداً لم يسبق إليه . ولم يتح لأحد من العرب بعده أن يخلقه ، لأن نبوغه واستعداده لم يتاحا لشاعر عرى من الذين زاروا بعده هذه البلاد» [ص ٣٧٠] .

ولا يعنى هذا كله سوى أن الطبيعة الإجرائية للتاريخ الأدبى تنطوى على معيار للقيمة يحدده قانون التطور . إن النتيجة المتضمنة فى سياق النصوص السابقة هى أن شعر المتنبى « فى ظل سيف الدولة » أعلى من شعره فى ظل التنوخيين وأقوم ، كما أن حكمته وتأمله فى الأحداث « فى ظل كافور » أعلى درجة فى سلم التطور من مدائح سيف الدولة . ولو تواصل خط التطور إلى نهايته الحتمية لوصل شعر المتنبى إلى ذروة أعلى . وأحدث فى الشعر العربى فناً جديداً لم يسبق إليه . ولكن المتنبى - للأسف - ارتحل عن عضد الدولة ولقى مصرعه فى الطريق .

وإذا نقلنا هذا المنظور التطورى من الفرد إلى العصر قلنا : إن العصر العباسى الذى مثله المتنبى ، عندما وصل بشعره إلى « الوتبة الأخيرة » أقوم - أو أقيم - من العصر السابق له ومن العصور الأسبق عليه . ولكن يظل شعر المتنبى نفسه حلقة فى سلسلة من التطور الحتمى ، خصوصاً عندما ينظر طه حسين إلى حكمة المتنبى بوصفها تطوراً يشبه النتيجة لمقدمات تفلسف أبى تمام ، وإرهاصاً يشبه العلة لتطور آخر فى « لزوميات » أبى العلاء . ولكن لو نظرنا إلى العصر العباسى - فى مجمله - من منظور العصر الحديث ، قلنا إن العصر العباسى عصر ممتاز من غير شك ، بالقياس إلى العصور السابقة عليه ، ولكن عصرنا الحديث يظل - من هذا المنظور التطورى - « أشد منه امتيازاً ، وأكثر منه خصباً » ؛ ذلك لأن العصر الحديث قد أوغل فى صعود درجات سلم التطور ، واستجاب للقانون الخارجى للتغير أو التطور على السواء .

٢ - عنصر الثبات فى الأدب :

ولكن التسليم بتغير الأدب وتطوره ، فى علاقته بتغير المجتمعات وتطورها لا بد أن يثير السؤال المهم عن جانب القيمة فى الأدب القديم . ومن ثم التساؤل عن الوجه الآخر للتغير . أى الثبات . ويمكن القول - من هذه الزاوية - إن قانون التطور يقود إلى مزلق حرج ، عندما يقترن به معيار القيمة اقتراناً مطلقاً ؛ إذ لو افترضنا أن الأدب يتطور ، على نحو يجعل اللاحق أفضل من السابق ، فما الذى يجعل للأدب القديم قيمة ؟ أليس من المنطق أن تختفى قيمته باختفاء عصره ، خصوصاً أنه مرآة لظواهر اجتماعية لانهيشها ، ولجتمعات تختلف اختلافاً كبيراً عن مجتمعاتنا ؟ وكيف يحدث أننا - نحن العرب الحديثين - لانزال نستجيب لشعر عنترة أو لبليد - مثلاً - مع أن مجتمعاتنا ليس المجتمع القبلى الذى عاش فيه الشاعران ، كما أن تصوراتنا عن

الحياة لانتبه تصورات هذا المجتمع ؟ هل نستجيب إلى شعرها أو شعر غيرها ، لأن تاريخنا الخاص يصل بيننا وبين المجتمعات القديمة التي عاش فيها أمثال هذين الشاعرين ؟ أم أننا نجد . في هذه المجتمعات ، طوراً غير متقدم من أطوار القوى التي تتحكم فينا ، والتي نريد أن نغيرها . والقوى التي نود أن نطورها ؟ أم أن الأمر متصل بمجتمعات طفولية ساذجة نجد المتعة في قراءة شعرها ؛ لأنه مرآة لحياة ساذجة . تعجبنا لأنها تذكر بعالم طفولي نحن إليه دوماً . معنى أو بآخر ؟ .

إن طه حسين يقترب من شيء مشابه للزاوية التي ينطوي عليها السؤال الأخير ، وذلك عندما يذهب إلى أن الشعر الجاهلي في عمومهِ . ينطوي على سذاجة ويسر ، ويرتفع عن التكلف والتعقد . ويصور « طبيعة الإنسان السمحة التي لم تعقدها الفلسفة ، ولم يلح عليها الترف . ولم تخرجها الحضارة عن طورها »^(٣١) . إن طرفة بن العبد الشاعر الجاهلي - مثلاً - يؤثر فينا . وتعجبنا « فلسفته الشعرية » لا لأنها تمثلنا وإنما « لأنها ساذجة تمثل حياة ساذجة »^(٣٢) . ومن هذه الزاوية يجد طه حسين في الغزل الأموي شيئاً يحبه إليه ، ويحمّله على تقديمه . وهو أن هذا الغزل « لم يخلص من السذاجة البدوية ، ولم يبرأ من تأثير الحضارة الجديدة . ففيه من البداوة سذاجة تستخفك وتستصيبك . وفيه من الحضارة طلاء يبعث في نفسك الميل إلى الاستقصاء والاستطلاع . وأنت تجد بعد هذا كله عذوبة ولذة في هذا المزاج الذي يتألف منه الغزل الأموي . والذي يمثل لك هذا الشعب العربي البادى وقد أخذ يتحضر ويترف . ويحسُّ على بداوته كما يحس الحاضرون والمترفون »^(٣٣) . ويتوقف طه حسين - من نفس الزاوية . لينظر إلى قصيدة للبحترى . في العصر العباسي . فيتحدث عما فيها من نزعة أعرابية فيها شيء من الجفوة « ولكنها جفوة نحبا ونستعذبها . لأنها تصور لنا حياة الصحراء . ومافيه من شعور بهذه الغلظة الساذجة التي تلائم الطبيعة . وقد ضقتنا ذرعاً بالحياة الحضرية »^(٣٤) .

إن الإلحاح على « السذاجة » في الشعر القديم . والربط بين هذه السذاجة واللذة التي نجدها في هذا الشعر . ومن ثم الحديث عن « هذه المعاني الساذجة الحلوة الخلابة لاشيء إلا لأنها ساذجة »^(٣٥) قد يمثل حيننا إلى ماضي بربى . ورغبة في الفرار من تعقد الحياة المادية الحاضرة . خصوصاً عند ما يؤكد الناقد أننا « ضقتنا ذرعاً بالحياة الحضرية » . وقد لا يختلف الحنين إلى الماضي عن النفور من الحاضر - في هذا السياق - من حيث إنها حركة مضادة .

تسير في اتجاه معاكس لاتجاه قانون التطور الذي ألح عليه طه حسين . وأعني اتجاهها يلح على الثبات والسكون . عندما ينظر إلى تغير الحاضر من منظور يتعاطف مع الماضي . ويجعل العودة إلى الماضي عودة إلى عالم برىء . أكثر نقاء من الحاضر المتغير المعقد . ومن المؤكد أننا سنجد أصدقاء هذه الحركة في كتابات طه حسين . وسنتوقف عند هذه الأصدقاء في فصل لاحق . ولكن التفات طه حسين - في هذا السياق - إلى هذا « المزاج » الذي يتألف منه الغزل الأموى . أى إلى هذا التجاور بين البداوة والحضارة . إنما هو التفات يؤكد بعداً مغايراً . وأعني بعداً يتصل بإعجاب ضمني ينطوى عليه تأمل الجديد الذي ينبثق من القديم . وتأمل عناصر التغير والتطور التي تتجاوز مع عناصر الثبات والسكون . ويتصل هذا الإعجاب الضمني - تحديداً - بتذكر طه حسين مراحل التطور التي قطعها الأدب العربي . في تقلبه من سذاجة البداوة إلى حضارة التحضر . دون أن يفقد هذا الأدب ما يصل لاحقه بسابقه .

ومن الممكن أن يقال . على أساس من هذا البعد المغاير . إن العصور القديمة للأدب العربي تنطوى على قيمة متميزة . بوصفها بعضاً من تاريخنا الخاص . وجانباً من ثقافتنا الممتدة . وأصلاً ثابتاً من أصول أدبنا الحديث الذي لاتنقطع صلته بماضيه . وتشير هذه القيمة الذاتية إلى قانون الثبات . أى إلى ما يصل بين أمسنا ويومنا وغدنا . فتتصل بهذا الأصل الداخلى الذى يحفظ علينا وحدتنا المتميزة . كجاعة بشرية . لايفصل أدب حاضرها عن أدب ماضيها . رغم اختلاف الأزمنة وتغاير أطوار المجتمعات .

ومن المؤكد - عند طه حسين - أن القانون الداخلى للثبات هو الذى ضمن بقاء الأدب العربى هذه القرون الطوال فى الماضى . وهو الذى سيفضن له بقاءه فى الحاضر والمستقبل ؛ ذلك لأنه قانون مرتبط بضرورة داخلية . تحفظ للعرب . كجاعة بشرية . ومن تم لأدبها . وحدة باقية تواجه عناصر التغير وتتوازن مع حركة التطور ؛ ولذلك تظل الصلة بين الأدب العربى القديم والأجيال العربية المعاصرة قائمة متينة خصبة «كالصلة التى كانت بين الأدب العربى وبين الأمة العربية أيام المتنبى وأبى العلاء»^(٣٦) .

إن هذا القانون - فيما يرى طه حسين - يؤكد طابعاً «تقليدياً» لأدبنا العربى «لم يخلص منه قط ، ولن يستطيع أن يخلص منه آخر الدهر» . ويتجلى هذا الطابع التقليدى عندما يقول طه حسين :

«إن مذهبنا فى تصور الأشياء وتقديرها فى أنفسنا قد يختلف باختلاف العصور

والأقطار والظروف . ولكن مذهبنا في تصوير هذه الأشياء - مها بخلف -
فسيتهي دائما عند طائفة من الأصول التقليدية لاسيلا إلى التحول عنها .^(٣٧)

قد تتصل هذه «الأصول التقليدية» بطبيعة اللغة العربية نفسها ، أو بالقرآن الكريم
«الذي اقتضى ثبات هذه الأصول» ، وقد تقترن بالمحافظة «التي يمتاز بها الجيل العربي بين
الأجيال» ، أو تتجلى في «عمود الشعر» الذي حرص عليه القدماء أشد الحرص ، لكنها
أصول قوية شديدة القوة ، مستمرة على الزمن ، فهي التي «ضمنت بقاء الأدب العربي هذه
القرون الطوال ، وهي التي ستضمن بقاءه ماشاء الله له أن يبقى» .^(٣٨)

ولكن هل نتجواب - نحن العرب المحدثين - مع الأدب العربي القديم على أساس من
هذه «الأصول التقليدية» التي تتصل بتصوير الأشياء أكثر مما تتصل بتصورها ؟ ولماذا
لا تتجاوز قيمة الأدب العربي القديم هذه الأصول المتصلة باللغة - أو بعمود الشعر - إلى شيء
مشترك يتصل بتصوير الأشياء لا بتصويرها ؟ إن القانون الداخلي للثبات يمكن أن يتجاوز
«التصوير» إلى «التصور» . كما يمكن أن يجمع بينهما ليصل بين تصوراتنا عن الأشياء
وتصورات القدماء عنها ، فيربط - من ثم - بين مشاعرنا ومشاعرهم . وأفكارنا وأفكارهم .
مثلا يربط بين طرائقنا في التصوير وطرائقهم . ويؤكد طه حسين - في هذا السياق - أننا مازلنا
نتصل بالقدماء على أساس من التصور والشعور . و«مانزال نشارك القدماء فيما شعروا وفيما
أحسوا . لا يفرق بيننا وبينهم إلا هذا التطور الذي لا بد منه للأحياء»^(٣٩) . وما يزال الشعر
العربي القديم يصور جوانب متحدة «تهز قلوب الناس من حيث هم ناس . لامن حيث هم
بغداديون أو مصريون . ولا من حيث إنهم من أهل القرن الثاني أو الرابع عشر
للهجرة» .^(٤٠)

ومن الممكن أن نقول . دون أن نتباعد عن تفكير طه حسين . إن الشعر العربي القديم
يطوى على مستويين متعارضين للقيمة . مستوى يرتبط بالجانب المتغير من التطور : ومستوى
يرتبط بالجانب الساكن من الثبات . المستوى الأول نسبي يتغير بتغير العصر . والمستوى الثاني
مطلق يبقى ثابتا لا يتغير رغم تغير العصر . لكن العلاقة بين هذين المستويين وبين قانوني التطور
والثبات أكثر تعقدا مما تبدو ؛ ذلك لأن عناصر التطور قد تنطوى - مثل عناصر الثبات - على
النسبي والمطلق في الوقت نفسه . وليس هناك ما يمنع من أن يتحول جانب من التغير فيغدو

بعض عناصر الثبات ، أو ترسخ بعض معطيات التطور لتصبح مكونات للمستوى المطلق من القيمة . وليست عناصر الثبات نفسها ذات طبيعة نهائية ، فبعضها يغدو عنصراً عارضاً ، يخفى شيئاً فشيئاً مع التطور ، وبعضها الآخر يمكن أن يتفاعل معه ، فيستمد منه مزيداً من القوة .

قد لا نجد توضيحاً حاسماً - عند طه حسين - لهذه الأبعاد المعقدة من العلاقة بين مستويي القيمة وقانوني الثبات والتغير ؛ إذ إنه يضع عناصر الثبات والتطور ، كالعادة ، في علاقة تجاوز هينة ، ويركز على طرف دون آخر حسب سياق الحركة في صيغة المجاورة . ولكننا نجد عنده ، وهذا هو المهم ، تسليماً واضحاً بأن الأدب العربي القديم ، خصوصاً الشعر الغنائي ، ينطوي على جانبين متجاورين ، يبدو كل منهما وكأنه يوازي قانوناً من قانوني الثبات والتغير . أما الجانب الأول فيقتصر على النسبي والمتغير فحسب ، وترتبط قيمته النسبية بتصوير عصره ؛ فهو مرآة لعواطف الشاعر ومعاصريه ، ممثل لما يحسه الشاعر أو قومه وما يشعرون به ، ولكنه لا يتجاوز - في تمثيله - الحدود الزمانية للعصر الذي عاش فيه الشاعر ، ولا يتجاوز الحدود المكانية للمجتمع الذي يتوجه إليه . ويفقد هذا الجانب قيمته ، كأدب ، بمجرد أن يتغير المجتمع وتتغير عواطف البشر وتصوراتهم بفاعلية التطور ، فلا يبقى له سوى أهمية الوثيقة التاريخية . أعنى الوثيقة التي قد يفيد منها المؤرخ ، لكن دون أن يهتزلها الناقد أو القارئ ، في أي عصر مغاير ، أو أي مجتمع مختلف . ولذلك لا ينبغي للمؤرخ أن يتخذ ذوقه العصري معياراً للجودة والرداءة في هذا الجانب ، بل ينبغي أن يعتمد على « ذوق العصر الذي عاش فيه الشاعر » ، لأن هذا الجانب - في النهاية - يصور عواطف « ليست متحدة على اختلاف الأزمنة والأمكنة » . والإحسان أو الإبداع فيه إحسان بالقياس إلى العصر الذي قيل فيه ، والناس الذين سمعوه ، « فإذا تغير الزمان واستحال الذوق ، فليس بالإحسان ولا بالإبداع ، وربما كان أدنى إلى الثثرة ولغو الكلام »^(٤١) .

إن هذا الجانب من الأدب العربي القديم - بعبارة أخرى - جانب نسبي ، لا انعكاس مرآته سوى تصورات مرحلتها وعواطف شاعرها ، دون أن تتجاوزهما إلى شيء أبقي منهما ، ودون أن تصل - في تصويرها - إلى العمق الذي يتجاوز المتغير ليقترن بالثابت . ومن الواضح أن أفكار الناس وعواطفهم - عند هذا المستوى النسبي - ليست متحدة ، فما كان يحبه أهل بغداد في القرن الثاني للهجرة - مثلاً - لا يتصل بنا بالضرورة « فليس غريباً أن يستعذبوا من الشعر ما لا نستعذب ، وأن يفتنوا منه بما نقرؤه نحن غير مكترئين »^(٤٢) .

أما الجانب الثانى من الأدب العربى القديم فيتجاوز السبى المتغير إلى الثابت المطلق .
أعنى أنه يتجاوز - فى قيمته - تصوير العصر أو الشاعر ليصبح مصوراً لشيء ثابت فى كل
العصور وفى كل النفوس . فهو - من هذا المستوى - يصور عواطف متحدة . على اختلاف
الأزمنة والأمكنة . ويمثل تصورات تصل بين العرب « من حيث إنهم ناس » لا من حيث هم
جاهليون أو أمويون . ويقدر مايفيد المؤرخ من هذا الجانب ؛ لأنه يظل مصوراً لعصره . يجد
فيه الناقد الأدبى قيمة أدبية ثابتة . ونوعاً من « الجمال المشترك » . مثلما نجد فيه - نحن
المعاصرين - هزة شعر معها أن هذا الجانب يخاطبنا مثلما خاطب عصره . وأنه يصور عواطف
متحدة على اختلاف الأزمنة والأمكنة . وقد تنطوى مرآة الأدب . فى هذا الجانب . على
المتغير والنسبى . ولكنها تجاور بينهما وبين الثابت والمطلق . لتغدو - فى النهاية - مرآة صافية
صادقة . لكل نفس ، ولكل عصر ؛ لأنها « مرآة النفس حقاً . والصورة الصحيحة الجلية
للعواطف والشعور »^(٤٣) .

إن ثنائية القيمة - على هذا النحو - تجعل من الأدب العربى أدباً قديماً وحديثاً . مثلما
تجعل منه أدباً يصلنا بالقدماء ويفصلنا عنهم فى آن . أعنى أن المستوى الثابت المطلق من قيمة
هذا الأدب يجعل منه - رغم قدمه - أدباً حياً . يخاطبنا . ويصور عواطفنا . ويمثل بعض
تصوراتنا . مثلما صور عواطف القدماء ومثل بعض تصوراتهم . ولذلك يغدو هذا المستوى
مصدر اتصال بين الحاضر والماضى ومصدر وحدة بيننا وبين القدماء . رغم تباين عصورهم
ومجتمعاتهم . ويقدر ما يفصل المستوى النسبى المتغير من قيمة هذا الأدب بيننا وبين القدماء .
ويميز بين عصرنا وعصرهم يدفعنا إلى أن لا نقدر القديم على إطلاقه . بل نطرح بعضه ونبقى
على بعضه الآخر . ونرفع من شأن الذى نبقى على حساب هذا الذى نطرح . فلا نؤثر إلا ما نراه
متجاوياً مع عصرنا . قابلاً لمخاطبة مشاعرنا . قادراً على المساهمة فى تطورنا .

ويقدر ما يدفعنا الوعى بهذه الثنائية إلى أن نتنكر - على المستوى النقدى - للأدب الذى
لا يتجاوب مع حياتنا . يدفعنا إلى أن نبتكر أدبنا الخاص . وأن نعيش عصرنا . دون أن نقطع
الصلة بيننا وبين العصور السابقة . ودون أن يتنكر الحاضر للماضى . بل يغدو الحاضر نفسه .
وكأنه قوة دفع للماضى تمنحه بقدر ماتأخذ منه . وتعيش عليه بقدر ماتعيش به . وبذلك
يتحول مستويا القيمة إلى أساس للتمييز بين أدب قديم حى وأدب قديم ميت . وذلك على
أساس أن الأدب الخصب حقاً :

« هو الذى يملك حين تقرأه ... لأنه يلهمك ما لم تشتمل عليه النصوص . ويعبرك من غصبه ... وينطلق كما أنطق القدماء . ولا يستقر فى قلبك حتى يتصور فى صورة قلبك . أو يصور قلبك فى صورته . وإذا أنت تعيده على الناس فتلقه إليهم فى شكل جديد يلائم حياتهم التى يحياها . وعواطفهم التى تنور فى قلوبهم . وعواطفهم التى تضطرب فى عقولهم . هذا هو الأدب الحى القادر على البقاء ومناهضة الأيام . فأما ذلك الأدب الذى ينتهى أثره عند قراءته . فقد تكون له قيمته . وقد يكون له غناؤه . ولكنه أدب موقوت يموت حين ينتهى العصر الذى نشأ فيه »^(٢٤).

ومهما يكن من أمر المستوى النسبى المتغير من القيمة فإن المستوى الثابت المطلق منها هو الذى يجعل من الأدب العربى - فى مجمله - كائناً حياً ، « أشبه شىء بالشجرة العظيمة التى ثبتت جذورها وامتدت فى أعماق الأرض ، والتى ارتفعت غصونها وانتشرت فى أجواز السماء . والتى مضت عليها القرون والقرون . ومازال ماء الحياة فيها غزيراً ، يجرى فى أصلها الثابت فى الأرض . وفى فروعها الشاهقة فى السماء »^(٢٥) . كما أن هذا المستوى هو الذى يؤكد « أن الشعر القديم ليس كله ميتاً ، وإنما هناك شعر قديم مازال يتفرق فيه ماء الحياة »^(٢٦) .

هذا الجانب الحى من الأدب العربى ينطوى على « الجمال الفنى الذى أَرْضَى الناس وأمتهم قروناً طويلاً وسيرضاهم ويمتعهم قروناً طويلاً أخرى »^(٢٧) . ولذلك فهو لن يفقد هذا الجمال الفنى « مهما تغير الظروف وتعاقد الأيام »^(٢٨) . إن فيه تصويراً « صادقاً خالداً على اختلاف الأزمنة وتباين الظروف »^(٢٩) . كما أن « فيه هذه المعانى التى تتفق على استحسانها العصور المتباعدة والأجيال المتباينة »^(٣٠) .

ولذلك يؤكد طه حسين أن تأثر لبيد . الشاعر الجاهلى . بالعواطف المختلفة « ليس مقصوراً عليه ولا على معاصريه الذين كانوا يفهمون عنه ويفهم عنهم . بل هو يتجاوزهم ويتجاوزهم إلينا نحن . وإن بعد بينه وبيننا العهد وطال بينه وبيننا الزمان » ، وماذا إلا لأن لبيداً يلجأ إلى « التصوير القوى المؤثر » الذى يؤثر « فى عقلك وحسك وشعورك معاً »^(٣١) .

كما أن الغزل العذرى . لشعراء البادية فى نجد . هو « مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى فى الحب »^(٣٢) . ولذلك فإنه يتصل بنا على نحو تتحول فيه أسماء ليلي ولبنى

« نسبة إلى رموز هذا » المثل الأعلى في الجمال والحب واللين والركة والدعة وغير ذلك . من هذه الخصائص التي يتفناها الغزلون في كل الأوقات » (٥٣) .

وقد يحتوى شعر أبي نواس على « هذه المعاني الكثيرة التي كانت تعجب القدماء وتفتن نقادهم ثم أصبحت لا تعجبنا . أو لا تفتننا على أقل تقدير » (٥٤) . ولكن في شعر أبي نواس - مع ذلك - « هذه المعاني التي أعجبت القدماء وفتنتهم . وما زالت تعجبنا وتفتننا ، لأنها دأمت ذوق القدماء وحياتهم . وما زالت تلائم ذوقنا وحياتنا » . (٥٥) والبحرئى مثل أبي نواس كان له شعره الزائل المتغير . ولكن له - أيضا - الشعر الخالد الذى « يؤثر في النفوس لأنه لا يمس نفس البحرئى وحده . بل هو يمس النفس الإنسانية في جميع العصور » (٥٦)

وإذا كان البحرئى « قد تجاوز العصر الذى كان يعيش فيه . وعبر عن معاني إنسانية . نفع . يحسها الناس في كل وقت . وفي جميع الظروف » (٥٧) فالأمر نفسه يقال عن أبى تمام حتى قد سبق عصره « وربما كان شأنه في ذلك شأن شاعرين آخرين هما عنوان النبوغ الأدبى في الشعر . وهما المتنئى وأبو العلاء » (٥٨)

٣ - وحدة التراث الإنسانى :

إن مثل هذه الأفكار عن القيمة الأدبية . بمستوياتها النسبية والمطلق . قد تحل مشكلة العلاقة بين الماضئ والحاضر . من منظور التراث العربئ . فتؤكد للأدب العربئ القديم أهميته . على أساس من قانون الثبات . أو استقرار الماضئ في الحاضر من ناحية . وعلى أساس من القيمة المطلقة التي تصل بين هذا الأدب . القديم والعرب المحدثين من ناحية أخرى .

ولكن ماذا عن التراث الأدبئ غير العربئ ؟ هل تنطبق هذه الثنائية - في القيمة - على الأدب اليونانى القديم . أو على غيره من الآداب التي تسبق الأدب العربئ ؟ وما الصلة بين هذه الآداب التي تعبر عن عصور مغايرة وأجناس متباينة . ومجتمعات مختلفة ؟ وماذا عن الأدب الأوروبي الحديث ؟ هل يجد المصرئ متعة في قراءة فولتير وروسو وبودلير وغيرهم ؟ ولماذا يستحق الأدب الفرنسى الحديث . أو المعاصر . أو غيره من الآداب الأوروبية الحديثة أو المعاصرة . عناء الفهم والترجمة والتقديم ؟ هل يرجع الأمر - في حالة الآداب الأوروبية الحديثة - إلى ما ذكره ابن خلدون عن ميل المغلوب إلى تقليد الغالب . ومن ثم إعجاب الأمم

المتطلعة إلى التقدم بآداب الأمم المتقدمة . وهل يرجع الأمر - في حالة الآداب الأوروبية القديمة أو غيرها - إلى نفس الثنائية في القيمة . ومن ثم التمييز بين النسبي والمطلق ؟ أم يتجاوز الأمر ذلك كله إلى وحدة ثقافية تصل الأدب العربي - في مصر بوجه خاص - بثقافة البحر الأبيض المتوسط فتجعل من هذا الأدب متصلاً بآداب هذا البحر متأثراً بها ومؤثراً فيها ؟ إن مثل هذه الأسئلة كانت مطروحة على طه حسين . وظلت تشغله طوال عمله الأدبي . لقد أنهى رسالته التي قدمها إلى السوربون (١٩١٧) - عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية - بقوله :

« إلى أعظم تمنى اليقين أن تألأ أوروبا . وفي مقدمتها فرنسا . سعيدي إلى الدهن المصري كل قوته وخصبه »^(٥٩)

وحاول . بمجرد عودته من باريس . أن يصل بين ثقافة أوروبا . وفي مقدمتها فرنسا . والثقافة العربية لقرائه . فكانت كتاباته عن « الظاهرة الدينية عند اليونان » (١٩١٩) مقدمة لترجمة « صحف مختارة من الشعر الممثل عند اليونان » (١٩٢٠) . وكانت ترجمة « نظام الأئينيين » (١٩٢١) مقدمة للكتابة عن « قادة الفكر » (١٩٢٥) . وكان التقابل بين « حديث الأربعاء » و « حديث الأحد » - في جريدة السياسة - تقابلاً بين الحديث عن المسرح الفرنسي المعاصر - بوجه خاص . والحديث عن الشعر العربي القديم . وهو نفس التقابل الذي فرص الموازنة بين « شعرائنا المحدثين » من أمثال شوقي وحافظ و « شعراء الفريجة » من أمثال بودلير وسولي بريدوم .

قد يؤمن طه حسين أن « الدوق الغربي مخالف من وجوه كثيرة لذوقنا الحديث على تغييره وتطوره »^(٦٠) . وقد بحث عن ملامح خاصة للثقافة العربية . أو ملامح خاصة للروح الأدبي في مصر^(٦١) . ولكنه يعلم بثقافة « مصرية إنسانية » أي ثقافة « قادرة على أن تغزو قلوب الناس وعقولهم . وتخرجهم من الظلمة إلى النور . وقادرة على أن تتيح لهم من اللذة والمتاع مما يجدونه أو لا يجدونه في ثقافتهم الخاصة »^(٦٢) .

وقد يكون السبيل إلى هذه الثقافة « الإنسانية » التقريب بين أدب الشرق وأدب الغرب . ووصل العرب المحدثين بفكر العرب الأوربي . على أساس أن هذا الفكر هو الذي سيعيد إلى الدهن المصري - ومن ثم الدهن العربي - « كل قوته وخصبه » . ولكن كيف يمكن

د. محالمة في الذوق والمغايرة في المكونات ؟ وكيف يمكن تجاوز خصوصية « الثقافة القومية »
ب. عمومية . الثقافة الإنسانية ؟ لا بد من صلة تُجاوِز بين الاثنين . وأساس فكري يضم
ج. جميع . فيصل العام بالخاص . ويربط المتباين بالمتشابه . بحيث ترتدُّ العلاقة بين الآداب
نعمية والعالمية إلى أساس « إنساني » واحد . وأعني أساساً يؤكد المائل الجذري بين الآداب
د. تمدد آداب العالم - قديمها وحديثها . شرقها وغربها - وكأنها وحدة واحدة . تصدر
هـ . عقل كلي واحد . لأنها تصدر عن إنسانية متحدة . تتأثر رغم اختلاف فروعها . وتتشابه
مع تدبير أحاسيسها ولعاتها .

ويرجع طه حسين - عند هذا المستوى - إلى ابن خلدون مرة أخرى ، بعد أن يفسره
لصالح برعة « إنسانية » متميزة فيقول . إن ابن خلدون اكتشف قانونين يتعارضان - دائماً -
في كل المجتمعات . وهما « قانون التباين » و « قانون التشابه » . وإذا كان أول هذين القانونين
يؤكد عدم التماثل المطلق بين المجتمعات . فإن ثانيهما يؤكد وحدة الظواهر الاجتماعية . فيؤكد
ب. المجتمعات البشرية تشابه « على أساس من « الوحدة العقلية للجنس البشري » . هذه
وحدة عقلية تؤكد - بدورها - عدم وجود فارق جذري « بين روحين بشريين » . مثلاً
تؤكد إمكانية التشابه بين المجتمعات المتباينة . وإمكانية انتمائها إلى عائلة إنسانية متحدة .^(٦٣)
حقيقاً أن تدرس هذين القانونين ونفهمهما أحسن مما فهمهما ابن خلدون . حين نقرأ
تاريخ . وحين نحاول تفسير الأدب ونقده . فنذكر أن الناس جميعاً مختلفون على أساس من
قوى إنسانية فتختلف آدابهم . ولكهم يظنون متشابهين « مهما تختلف أزمntهم وأمكنهم »^(٦٤)
فتتشبه آدابهم . وتتجاوب على أساس من عنصر إنساني واحد ، يرد البشر جميعاً إلى هذه
الوحدة العقلية .

وإذا كان قانون التشابه يؤكد « أن الحياة الإنسانية تتشابه وتتقارب . مهما تختلف ظروفها
ومهما يتنوع ما يختلف عليها من الخطوب »^(٦٥) فإن « الوحدة العقلية للجنس البشري » تتحول
لتصبح أساساً للتقارب بين الثقافات . ومبرراً لإلغاء الهوة بين أُمم متحلفة وأخرى متقدمة . مما
يعني نحاول « العقل الشرق » و « العقل الغرب » في وحدة واحدة . واتصال آداب مصر
الماهضة - أو الآداب العربية الحديثة بوجه عام - بآداب أوروبا « المتقدمة » . قديمها
وحديثها . على أساس من هذه الوحدة العقلية للجنس البشري . وكل شيء يدل - فيما يقول

طه حسين - على أنه ليس هناك عقل أوربي يمتاز عن العقل الشرقى الذى يعيش فى مصر ، وما جاورها من بلاد الشرق القريب :

«وإما هو عقل واحد . تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه آثراً متباينة متضادة . ولكن جوهره واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف» .^(٦٦)

والأدب - تحديداً ، من هذا المنظور - مصدر صلة قوية بين الشعوب والأجناس ، مهما تختلف عصوره وبيئاته ؛ ذلك لأنه صادر عن هذه الوحدة العقلية للجنس البشرى من ناحية ، ومصوّر لها من ناحية أخرى . يصدر عنها كما تصدر التجليات المختلفة عن أصل واحد ، ويقود إليها كما تقود الصور المتغايرة ، فى زوايا انعكاسها ، إلى أصلها المتحد الذى تعكسه . ولذلك تظل الآداب المختلفة موجهة إلى الناس جميعاً ، أياً كانت اللغات أو الأجناس أو المجتمعات . وليس تغاير اللغات ، أو الموضوعات ، أو صور المجتمعات التى تعكسها الآداب المختلفة سوى تجليات متعددة ، ترتبط بقانون التباين . ولكن تحت هذه التجليات ، وفى داخلها ، تكن هذه الوحدة الواحدة التى ترد التباين إلى التشابه ، فتصل بين آداب العرب وآداب غيرهم ، وتصل بين أدب الشرق وأدب الغرب ، مثلاً تصل بين أدب الماضى وأدب الحاضر ، فتجعل الأدب - فى النهاية - «ظاهرة إنسانية» .^(٦٧)

إن الأدب الجدير بهذا الاسم يصدر عن «الإنسان» ليغدو «متاع الإنسانية كلها» . ولو أنك نظرت فى آداب القدماء والمحدثين لرأيت منها طائفة «لا يمكن أن توصف بأنها آداب عصر من العصور . أو بيئة من البيئات ، أو جيل من الأجيال ، وإنما هى آداب العصور كلها والبيئات كلها» .^(٦٨) قد توجد حوائل تتصل بدرجات التطور ، وحواجز ترجع إلى التعليم ، وعوائق ترجع إلى الخلافات السياسية ، ولكن كل هذه الحوائل والحواجز والعوائق تختفى عندما يرتفع البشر إلى مستوى الوحدة الكلية للإنسانية ، ويتوفر القدر الصالح من التعليم ، ويعد الناس جميعاً لتذوق الآداب المختلفة .

وليس ضرورياً - والأمر كذلك - «أن تكون رومانيا أو يونانيا أو فرنسية أو إنجليزية أو ألمانية ، لتجد اللذة الأدبية عند هوميروس أو سفوكليس أو فرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوته . وإنما يكفى ... أن يكون لك حظ من ثقافة وفهم وذوق ، لتقرأ وتلد وتستمتع» .^(٦٩) وليس ضرورياً - بالقدر نفسه - أن تكون عربياً أو فارسياً لتجد اللذة عند

أبي نواس أو الحيام أو أبي العلاء . إن الآداب أشبه بالديانات تؤثر في أعم متعددة . وتصل بين أجناس شتى ومجتمعات مختلفة . على أساس من جوهر مشترك . بل إن الديانات نفسها تشبه الآداب . في راوية هذه الوحدة الواحدة ؛ ذلك لأن الجانب الأدبي من الكتب المقدسة يتوجه إلى الناس جميعاً . فيؤثر في الناس جميعاً :

« وليس من الضروري ولا من المحتوم . أن تكون خيراً . أو قسياً . أو شيخاً من شيوخ الأزهر . لتقرأ في التوراة أو الإنجيل أو القرآن . وإنما يكفي أن تكون إنساناً مثقفاً له حظ من الفهم والذوق الفني لتقرأ في هذه الكتب المقدسة . ولتجد في هذه القراءة لذة ومنفعة وجمالاً . بل ليس من الضروري ولا من المحتوم أن تقرأ هذه الكتب المقدسة . مدفوعاً إلى القراءة فيها بهذا الشعور الديني ... بل نستطيع أن ننظر في هذه الكتب نظرة خصبة منتجة . وإن لم تكن مؤمناً ولا دياناً . فلي هذه الكتب جمال فني ... يتحدث إلى العقل الإنساني وإلى القلب الإنساني أحاديث تلائم ما اكتشفها من الأطوار المختلفة والظروف المتباينة » (٧٠)

صحيح أن طبيعة الحياة الإنسانية قد أتاحت للناس أن يخصصوا العام فيطبعوه طابعهم . ولكن هذه الطبيعة نفسها تتيح لهم أن يعمموا الخاص فيجعلوه شركة بين الأمم جميعاً . وقد يقال إن الفن - مثل الأدب - شخصي متأثر بمنتجاته مصور لنفسه ومزاجه . وطبي متأثر ببيئته مصور لمجتمعه وخصاله . ولكن الفن لا يكاد يظهر حتى يكتسب من وجوده صفة عامة . تصل بينه وبين الناس جميعاً وتقره إلى نفوس الناس جميعاً :

« هذا الفنان المصري وطني خالص ممثل للطبيعة المصرية والذوق المصري . ولكنه لا يكاد يظهر في ضوء الشمس حتى يعجب المثقفين جميعاً ويتصل بنفوسهم . وهذا اللون من ألوان الموسيقى ألماني أو فرنسي يصور فاجركما يصور ألمانيا ويصور برليور كما يصور فرنسا ولكنه لا يكاد يوقع حتى يهز قلوب المثقفين جميعاً ويتصل بأذواقهم . فليست الثقافة وطنية خالصة ولا إنسانية خالصة . ولكنها وطنية إنسانية معاً » (٧١)

وتلتقي الآداب المختلفة مع الفنون - من هذا المنظور - ليجمع بينها قانون التشابه . على أساس من صفة « الإنسانية » التي يمكن أن تتجاوز - بدورها - مع صفة « الوطنية » . ولكن صفة « الإنسانية » تؤكد - في هذا السياق - وحدة كلية واحدة . ذات كيان ثابت . تكمن

خلف كل مظاهر الحضارة البشرية المتنوعة ، وحقبها المتعاقبة وبيئاتها المتباينة . قد تمر هذه الوحدة الكلية بمراحل للتغير أو التطور ، وقد تتجلى من خلال قادة للفكر ، يقودون الإنسانية في مرحلة بعينها ، أو في بيئة محددة ، وقد تكتسب هذه الوحدة خصوصية تميزها في مجتمع عن غيره ، ولكن هذه الوحدة الكلية تظل ثابتة ، ثبات العلة الأولى ، فتؤكد التشابه بين الثقافات وتدعم المائل بين الآداب والفنون .

ويبدو الجانب الجمالي من هذه الوحدة الكلية مقترنا بقيمة مطلقة . تتجاوز النسي . وتتعالى على الخاص ؛ فتصل بين الآداب المختلفة من حيث هي مظاهر متعددة للجمال مطلق . أو « جمال مشترك » . وتصل بين الآداب والناس جميعاً على أساس من وحدة « عقل إنسانى » و « قلب إنسانى » يستجيب لهذا الجمال المطلق . رغم مظاهره المتعددة . هذه القيمة المطلقة هي مصدر ما في الآداب من حياة « لا يمكن أن يبلغها الفناء » . وهي مصدر ما في الآداب من وحدة تصل بين الناس جميعاً . رغم اختلاف العصور والأجناس . والأدب الذى ينطوى على هذه القيمة « موجه إلى الناس جميعاً مؤثر في الناس جميعاً » . لأنه مظهر « من مظاهر الجمال الذى تطمح إليه الإنسانية كلها » . وهو بهذا « صلة قوية بين الشعوب والأجناس مهما تختلف عصورها وبيئاتها . » (٧٣)

وعندما تتجاوز القيمة الجمالية المطلقة للآداب مع الوحدة الكلية للإنسانية . يبدو الجوهر الثابت للآثنين معا . وتتحول « الوحدة العقلية للجنس البشرى » إلى ما يشبه أن يكون عقلا سرمديا . لا يمكن أن توجد الإنسانية دونه . ولأن هذا العقل يتميز بدرجة بالغة من التجريد عند طه حسين . فإنه يتجرد عن القوميات . ويتعالى على خصوصية المجتمعات . وإن تبدت تجلياته من خلالها . إنه كامن وراء كل أشكال الإبداع المختلفة . وكل أشكال الفكر المتغيرة . وكل الظواهر الاجتماعية المتباينة . ويحتفظ لنفسه بجوهر ثابت . يتأني على التغير . ويقاوم التبدل . فيظل خالداً خلود الروح التى لا تتغير أو تفنى بفناء الجسد أو تغيره .

ومع ذلك فإن الجوهر الثابت لهذا العقل السرمدى . فيما يفهمه طه حسين . جوهر متحيز بمعنى من المعانى . إنه لا يسطر ظله المطلق إلا على مناطق محددة . ولا يتجلى أوضح ما يكون إلا من خلال حقب بعينها لأهم متميزة . إنه عقل غربي بالدرجة الأولى . يبدأ اكتماله في اليونان . ويتحرك مع الرومان . ويؤحد بين الشرق والغرب على يدى الإسكندر وقيصر .

باسم اليونان مرة وباسم الرومان أخرى . ويتجلى عبر المسيحية والإسلام ، ليولد من جديد مع الهبة الأوروبية . ولكن لتتركز بؤرته في فرنسا . وإن غمر شعاعه إنجلترا وألمانيا . ولذلك فإسانية هذا العقل إنسانية محصورة . بمعنى من المعاني . أعنى أنها إنسانية تستمد كيانها من مركزية أوروبية محددة . ومن منظور أوروبي متميز . يكاد ينحصر في غرب أوروبا . بل لا يكاد يتجاوز فرنسا ، إن شئنا التحديد الحسن^(٧٣) . ولكن هذه «الإنسانية» تسعى - مع ذلك - لأن تتسم بدرجة من التجريد والتعميم . تصل - وهذا هو المهم - بين «العقل المصرى» وهذا العقل السرمدى الأوروبى السمات ، فصل - من ثم - بين الآداب العربية وآداب أوروبا ، وذلك ليتجاوب العالم المتقدم مع العالم المتخلف ، أو العكس . وتلحق آداب الأخير بركاب الأول في إنسانية واحدة . من منظور الأول بالقطع .

وبقدر ما يُعَدَّى هذا التجريد والتعميم الأمل في لحاق المتخلف بالمتقدم . فإنه يخلق للمتخلف «مثلاً أعلى» لا يختلف - في جوهره - عن «المثل الأعلى» . للمتقدم . وبقدر ما يتعزى هذا الفهم بإسهام عربى قديم . في هذه الوحدة الكلية للإنسانية . أى بإسهام عربى قديم «في تكوين التراث الإنسانى الخالد» . فإنه يثير الحماس في إمكانية العودة الفاعلة في هذه الوحدة الكلية . وإمكانية السعى المجدد في ركابها الذى يبدأ من أثينا لينتهى في باريس . والسبيل إلى ذلك هو المشاركة في ثقافة المتقدم . والأخذ بحظ منها على أمل الإسهام فيها :

«وعلى الأمة العربية عامة والأمة المصرية خاصة أن تنهض في نصيبها من هذا العبء الخطير . وسيلها إلى ذلك أن تُنمى ثقافتها . وأن تتمثل ما عند غيرها من الثقافة . وأن تنشر المعرفة والحضارة من حولها ما وجدت إلى ذلك سبيلاً . فلا ينهى لها أن تكتفى بما عندها ... وإنما ينبغى أن تكون أمة إنسانية بأوسع معاني هذه الكلمة وأعماقها . فتأخذ من الإنسانية كلها وتعطى الإنسانية كلها . وتؤدى بذلك ما فوض عليها من الحق - فتصبح مؤثرة في غيرها ومثأثرة بغيرها»^(٧٤).

ويزيد من إغراء الانتماء إلى هذه الوحدة الكلية للإنسانية ارتباطها بمواطن التقدم . وما يمكن أن يخلع عليها من صفات للكمال . ولقد تجلّى الكمال الأول لهذه الوحدة الكلية . أو لهذا العقل السرمدى الأوروبى السمات ، عند اليونان ، فاكسب إنتاجها - في الفن والأدب والفكر - صفة الخلود . وسد تجلّى هذا العقل السرمدى بدرجات متفاوتة . للرومان والعرب ، ولكنه استعاد كماله الأول في الحضارة الأوروبية . وعندما وصل بين إبداعاتها وإبداع

اليونان ، وصل بين ماضيه وحاضره ، وربط بين الشرق والغرب ، على أساس من جوهره الثابت ، الذى يرد التباين إلى تشابه ، ويرد التعدد إلى وحدة . ولذلك كانت النهضة الحديثة فى أوروبا ، فى معظم أمرها ، أثراً من آثار اليونان :

« فإذا كانت مصر تحاول - وهذا حق عليها - أن تتعرف أصول هذه النهضة وتتمهمها . لتختار منها ما يوافق طبيعتها ويلانم مزاجها . فليس لها إلى ذلك من سبيل إلا درس تاريخ اليونان والرومان . فإنك لا تتناول بالبحث التاريخ أصلاً من أصول النهضة الأوروبية إلا اضطررت إلى أن ترجع به إلى هاتين الأمتين . لا أذكر العلم والفن . لما أظن من الناس من يكرأها يونانيان قبل كل شئ »^(٧٥)

لقد نشأت الحضارة اليونانية - تخصيصاً - « لتسلك بالإنسانية سبيلاً جديدة »^(٧٦) وكان الأدب اليونانى - ولا يزال - « أحسن صورة وصلت إليها الإنسانية فى تمثيل الجمال »^(٧٧) . ولقد بلغ الشعر اليونانى هذه المكانة لأنه « تعمق فى البحث عن العواطف الإنسانية . حتى اهتدى إلى دقائقها ، وارتقى فى تشخيص هذه العواطف وتمثيلها . حتى بلغ من العظمة حداً ربما لم يبلغه الشعر الحديث »^(٧٨) . أما الشعر القصصى اليونانى فقد « كان مستودع المثل الأعلى فى الأخلاق والحياة الإنسانية »^(٧٩) . وإذا كان هوميروس يمثل بداية الشعر اليونانى فإن هذه البداية لم تؤثر فى اليونان فحسب « بل أثرت فى الرومان وأثرت فى العرب . وأثرت فى الإنسانية القديمة والمتوسطة . وهى تؤثر فى الإنسانية الحديثة . وستؤثر فيها إلى ما شاء الله » . ولذلك فالشعر اليونانى « مِلْكٌ للإنسانية كلها »^(٨٠) . ومظهر من مظاهر الجمال المطلق . لما فيه من « الجمال الأدبى الذى يعظ النفس . ويذكر القلب . ويتير العاطفة . وينمى الفضيلة . ويرفع الإنسان عن صفات الحياة إلى جلائل الأمور »^(٨١) .

ليكن الدين اليونانى هو الذى أهدى الفن اليونانى . وجعل التراجيديا . - مثلاً - متصلة بهذا الدين . مُصَوِّرةً علاقة الأبطال بالآلهة . « ولكن الشعراء الممثلين ... ما كادوا يتناولون هؤلاء الأبطال حتى أحسنوا تمثيلهم وأبدعوا فى تصوير نفوسهم . واتخذوا منهم مرآة صافية . وضعوها أمام النوع الإنسانى كله . فرأى كل فرد من أفرادها فى هذه المرآة نفسه »^(٨٢) . ولذلك حاول « إيسكولوس » أن يمثل بين أيدي الناس « صورة من صور الحياة الإنسانية » وهى هذه الصورة التى يظهر فيها الإنسان متنازلاً بين إرادته وإرادة أخرى أشد

قوة . هي إرادة الآلهة . يظهر الإنسان « في هذه الحرب العنيفة التي تقع كل يوم » في صور مختلفة من السطوة والجلال . ومن الكبرياء والغطرسة . ثم من الضعف والفضالة . و « كل هذه الصور صحيحة واقعة في كل وقت وفي كل قطر . وفي كل طور من أطوار الحياة العاقلة » ^(٨٣) . وبينما كان « إيسكولوس » يرمى إلى تمثيل ضعف الإنسان أمام قوة الآلهة . كان « سوفوكليس » يرمى إلى تأكيد الإرادة الإنسانية . ويصور ما تملكه هذه الإرادة من حرية تمكنها من العمل . وبقدر ما كانت التراجيديا عنده « اعترافا بالشخصية الإنسانية وتحريرا لها من ربة القضاء » ^(٨٤) . كان لهذه التراجيديا صورة جديدة قربت بينها وبين الناس . على أساس ما فيها من الدقة والتلطف في تحليل العواطف والميول ؛ إذ لم يقصد « سوفوكليس » بهذه الصورة الجديدة إلى إظهار سلطان الآلهة وضعف الإنسان . « وإنما أراد قبل كل شيء أن يظهر النفس الإنسانية واضحة جليلة . إبان ما يعترضها في الحياة من خطوب » ^(٨٥) .

ولقد تجلّت الوحدة الكلية للإنسانية في الفكر اليوناني مثلما تجلّت في الأدب اليوناني . ووصلت بين هذا الفكر وكل الشعوب وصلاً لم ولن ينقطع . فشكّلت هذه الصبغة اليونانية التي أصبحت « صبغة عامة خالدة للعقل الإنساني كله » ^(٨٦) . ولذلك لا تزال الفلسفة اليونانية « تدبر حياة العقل الإنساني إلى الآن » ^(٨٧) لأن الفلاسفة الذين أشرفوا على قيادة فكر اليونان « لا يزالون يشرفون على قيادة الفكر الإنساني » ^(٨٨) .

لقد أكد سقراط . عندما تمسك بالحكمة القائلة : « اعرف نفسك » أن الفلسفة « يجب أن تكون إنسانية » ^(٨٩) ؛ ذلك لأن كل شيء يبدأ من الإنسان ليعود إليه . والنفس الإنسانية . فيما يعتقد . صافية بطبيعتها لا يعوقها عن اكتشاف جوهرها المتحد إلا ما يتراكم عليها « كما يتراكم الصدأ على المرأة » . وعمل الفيلسوف - تحديداً - هو « إزالة هذا الصدأ عن المرأة » ^(٩٠) . وإذا كانت فلسفة أفلاطون تقدم نموذجاً جديداً لهذه النفس الإنسانية فإن الجانب الأدبي منها ينطوي على آيات فنية . لا بالقياس إلى الأدب اليوناني وحده . بل بالقياس إلى الأدب الإنساني كله . سواء منه القديم والحديث . « ونحن نعلم أن كل إنسان مهما يكن حظه من الرقي العقلي . ومهما تكن جنسيته وحضارته . يستطيع إذا قرأ أفلاطون أن يجد فيه لذة لاتعدّلها لذة . ولا يشعر بها الإنسان إلا حين يقرأ آيات البيان » ^(٩١) .

وإذا كانت فلسفة أرسططاليس - في جانب منها - « ممثلة لهذا العصر الذي عاش فيه تمثيلاً صحيحاً » ^(٩٢) فإنها - في جانبها الآخر - ممثلة لهذه الوحدة الكلية للإنسانية . ولذلك

فهي فلسفة خالدة ، كما أن أرسططاليس نفسه « فيلسوف خالد ملائم لكل زمان ولكل مكان »^(٩٣) . إن قوانين منطقته « ثابتة لا تتغير ، ملائمة للإنسان من حيث هو إنسان ، لا من حيث إنه شرقى أو غربى ، ولا من حيث إنه قديم أو حديث »^(٩٤) . أما قوانين البيان التي استكشفها في العبارة والشعر والخطابة فهي قوانين « باقية خالدة » لأنها الصورة الطبيعية لتعبير الإنسان عن آرائه ، كما أن قوانين المنطق هي الصورة الطبيعية لتكوين هذه الآراء »^(٩٥) .

ولنتذكر أن أرسططاليس ليس المعلم الأول للمسلمين في الفلسفة وحدها ، « ولكنه إلى جانب ذلك معلمهم الأول في علم البيان »^(٩٦) . ولقد تطورت النظم السياسية ، ولاشك أنها ستتطور ، « ولكن القواعد الأساسية لأرسططاليس ستظل قائمة باقية . لأنها تتبع هذا التطور وتسيطر عليه »^(٩٧) . وسيظل القانون الخلقى الذى وضعه أرسططاليس باقياً خالداً « لأنه فوق التطور ، يديره ويسيطر عليه . وأى تطور يستطيع أن يغير هذا القانون . قانون الأوساط الذى يقضى بأن الإسراف شر ، وأن التقصير شر . وبأن الخير حقاً إنما هو التوسط فى الأمور ؟ »^(٩٨) .

لقد كان المسعى النهائى لهؤلاء الفلاسفة . سقراط وأفلاطون وأرسطو . وجهاً آخر للمسعى الهائى للأدب والفن عند اليونان ؛ أعنى أنه مسعى يمثل الكمال الأول لهذه الوحدة الكلية التى تصل بين البشر جميعاً . ولذلك طمح كل واحد من هؤلاء الفلاسفة « إلى توحيد العقل الإنسانى ، وأخذه بنظام واحد فى التصور والحكم ... وإيجاد نوع إنسانى متحد الغاية متشابه الوسائل فى مساعيه »^(٩٩) . وإذا كانت قيادة الفكر الإنسانى قد انتقلت - عند اليونان - من الشعر إلى الفلسفة ، ثم من الفلسفة إلى السياسة . فإن هذه السياسة . على يدى الإسكندر المقدونى ، ثم قيصر من بعده ، هى التى وحدت العالم القديم كله . فقاربت بين الشرق والغرب ، ومزجت العقل الشرقى بالعقل الغربى ؛ ذلك لأنها - بإخضاع العالم القديم كله لسلطانٍ سياسى واحد - أتاحت الوسيلة « إلى إيجاد الوحدة العقلية للنوع الإنسانى كله . وإلى إزالة الفروق المختلفة بين الشعوب »^(١٠٠) . وبقدّر ما تدعمت وحدة العقل الإنسانى نتيجة ذلك استطاع الشرق والغرب أن يفهما وأن يحكما على نحو واحد . فلم يعد هناك علم شرقى وعلم غربى ، ولا فلسفة شرقية يعجز الغربى عن فهمها . أو فلسفة غربية يقصر الشرق عن إساغتها^(١٠١) . وليست الديانة المسيحية - من هذا المنظور - إلا نتيجة لازمة لتعاون العقلين الشرقى والغربى . ولهذا ظفرت الديانة المسيحية من الفوز فى أوروبا بما لم تظفر به الديانة

اليهودية لأنها سامية خالصة . وبما لم يظفر به الإسلام لأنه أعرق في السامية من الديانة المسيحية»^(١٠٢) .

ولقد انتقل العقل البشرى من السياسة إلى الدين . منذ القرن الرابع الميلادى . فأتاح هذا الانتقال للمسيحية أن تقود الفكر الإنسانى دهرًا . وتستأثر بالسلطان في الشرق والغرب حيز من الزمان . فلا يراحها غير الإسلام الذى استأثر بقيادة الشرق منذ القرن السابع الميلادى . ولكن ما إن يستقر الدينان كلٌّ في موضعه . مع انبساط وانقباض من حين إلى حين . وتم لها قيادة الفكر عصورًا ، « لا يكاد ينازعها فيها منازع »^(١٠٣) . حتى يتجاوب كلاهما مع هذه الوحدة الكلية للإنسانية . صحيح أن كليهما يتخلى عن قيادة الفكر مع النهضة الأوروبية الحديثة ، لتجاوز أوروبا — بذلك — مرحلة سيادة الدين . ولكن يظل الدين — عموماً — منظومًا على هذه الوحدة الكلية للإنسانية . « وقد تختلف الديانات في جوهرها ولكن الأثر الدينى في نفوس الناس واحد لا يكاد يختلف »^(١٠٤) . ولذلك « لم تُقصر التوراة على اليهود ، ولا الإنجيل على النصارى ، ولا القرآن على المسلمين ، وإنما هي كتب دين من ناحية . ومظاهر للأدب والفن والبيان من ناحية أخرى ؛ فهي من ناحيتها الدينية من قسمة اليهود والنصارى والمسلمين ، وهي من ناحيتها الفنية متاع للإنسانية كلها »^(١٠٥) .

ولكن النهضة الأوروبية الحديثة التى قامت على استعادة الفلسفة والسياسة للسيادة . وعلى بعث الكمال الأول لتجليات العقل الإنسانى عند اليونان ، ما كان يمكن لها أن تتم لولا الدور الذى قامت به الأمة العربية في وحدة التراث الإنسانى . إن هذه الأمة بتمثلها لآثار اليونان ، على وجه الخصوص ، وإضافتها إليها ، قد حافظت على استمرار الوحدة الكلية للعقل الإنسانى ، ووصلت بين ماضيه اليونانى وحاضره الأوروبى . ويقدر ما مهدت لتجليات هذا العقل الحديث في أوروبا أتاحت للعقبة أن تكون لغة عالمية ، « وأتاحت لأدبها أن يكون أدباً إنسانياً خالداً ، لا ينتفع به منشؤه وحدهم ، وإنما يشاركهم في الانتفاع به غيرهم من الشعوب . وهى بهذا كله قد شاركت في تكوين التراث الإنسانى الخالد ، فحفظت تراث الأمم القديمة ونقلت مشاعله إلى الأمم الحديثة في القرون الوسطى ، فأثارت للحضارة الإنسانية سبلها الشاقة وجلت عنها بعض ما كان يكتنفها من الظلمات »^(١٠٦) .

وإذا كان الأدب العربى القديم قد بدأ قبل الإسلام ، بقرنين على الأقل ، وتأثر به تأثراً مائلاً ، لم يفارقه في رحلته الطويلة ، فإن هذا الأدب حلقة من حلقات التجليات المختلفة لهذه

الوحدة الكلية للإنسانية . إن هذا الأدب لم يكد يتصل بالحضارة في القرن الخامس والسادس للمسيح . وتنشأ الصلات بينه وبين الحياة خارج شبه الجزيرة ، حتى ظهر أنه يحمل طبيعة غنية خصبة . ما لبثت أن أثرت فيما حولها « فشملت العالم وصهرته وحولته إلى طبيعة جديدة »^(١٠٧) . ولقد حدث ذلك في زمن قليل ، لم يثبت معه للأدب العربي - في البلاد التي اقتحمها - أدب أجنبي ، بل قام الأدب العربي مقام هذه الآداب جميعا :

« وانكشف الأدب اليوناني أمامه انكشافاً عظيماً . وتنافس ظله في هذه البلاد وانقرض . حتى المحصر في البلاد البيزنطية . أي آسيا الصغرى وما يجاورها في أوروبا . وظل الأدب العربي مسيطراً على هذا العالم القديم الذي سيطر عليه الأدب اليوناني منذ الإسكندر إلى ظهور الإسلام »^(١٠٨)

ولكن الأدب العربي لم يقض على الأدب اليوناني ، أو الفلسفة اليونانية . إنه حفظها بقدر ما تمثلها ، وأفاد منها بقدر ما أضاف إليهما . ودين الأدب العربي لليونان - بعد ذلك - دين لا ينكر . لقد أثرت « الهيلينية » في هذا الأدب ، بتأثيرها - أولاً - في متكلمي المعتزلة « الذين كانوا جهابذة الفصاحة العربية غير مدافعين ، والذين كانوا بتضلعهم في الفلسفة اليونانية مؤسسي البيان العربي حقاً »^(١٠٩) . كما أثرت « الهيلينية » - ثانياً - في الفلاسفة الذين شرحوا التراث اليوناني ، وحاولوا إعادة صياغته . ولقد بلغ التأثير اليوناني في الأدب العربي غايته على أيدي الشعراء والكتاب الذين كانوا من أصل أعجمي . « وكانوا قد تأثروا بالآداب اليونانية تأثراً ما فأصبحوا يستمدون خواطريهم من الأدب اليوناني »^(١١٠) .

هذه الصلة بين الأدب العربي واليونان عامل أساسي من العوامل التي تصل الأدب العربي بالإنسانية ، ومبرر من المبررات المهمة التي تصل القيمة الثابتة في هذا الأدب بالقيمة الثابتة للجمال المشترك بين الإنسانية كلها . ولذلك يظل الأدب العربي القديم مظهراً من مظاهر الوحدة الكلية للإنسانية ، لا يقل - في ذلك - عن كثير من الآداب القديمة السابقة عليه ، إن لم يتفوق عليها ، خصوصاً آداب الهنود واللاتين والفرس . إنه يتصل بهذه الآداب من حيث اشتراكه معها في تمثيل هذه الوحدة الكلية ، ويلتقي معها « من حيث إنه مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ومرآة للنفس الإنسانية »^(١١١) . وإذا كان هذا الأدب العربي القديم لا يصل إلى امتياز الأدب اليوناني قط ، حيث الكمال الأول للعقل الإنساني ، ولا يفرض نفسه على التجليات الأوروبية الحديثة ، حيث الكمال الثاني للعقل نفسه ، فقد كان الأدب

العربي - مع ذلك - « من أرق الآداب العديمة » ، لأنه الأدب الذى « حمل لواء العلم والعقل طيلة القرون الوسطى » ، وحقق « الصلة العقلية بين الشرق والغرب » ، و« أحيا العقل الأوروبي حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل بها الأدب الأوروبي بالأدب اليونانى القديم » (١١٢).

وإذا كان الأدب العربى الحديث استمراراً للأدب العربى القديم وتغييراً له ، فإنه يظل - من حيث الاستمرار - محافظاً على كونه محلى من محالى الوحدة الكلية للإنسانية ، كما يهدف - من حيث التغيير - إلى أن يكون « أدباً حياً » يتصل بالآداب الحية الأخرى ، فيأخذ بنصيبه من هذه الوحدة الكلية ، ليغنى شخصيته الخالدة وأصوله القديمة ، ويوازن بين قوته التى تأتية من نفسه وهذه القوة الطارئة التى تأتية من غيره (١١٣). وكل شىء - فى حركة هذا الأدب العربى الحديث - يدل على أن زمنا قصيرا لن يمضى حتى يستطيع « أن يثبت للآداب الأجنبية كما ثبت لها أدبنا القديم » (١١٤) و« آية ذلك أن القليل الذى ترجم إلى اللغات الأوروبية قد أعجب الأوروبيين وأرضاهم » (١١٥) و :

« أصبح كتابنا وشعراؤنا ينشئون النثر ويقرضون الشعر فلا يزور عنهم كثير من المثقفين حقا فى الشرق . ولا يوفق بهم أهل الغرب . وإنما يحجم أولئك لبقراءتهم ويخلصون لهم النصيح والنقد والتشجيع . ويلقدروهم هؤلاء فيلدسونهم وقيسون الآماد التى قطعوها فى سبيل التجديد والاتصال بالحضارة الغربية . واتقنوا لهذه الحضارة فى بلاد الشرق ... وكذلك نتقدم فى التجديد خطوات واسعة قيمة مغنية حقا . فنضيف إلى ثروة الغرب كما يضيف الغرب إلى ثروتنا » (١١٦).

٤ - وحدة الظواهر الأدبية :

إن هذا الفهم لوحدة التراث الإنسانى يتيح أساساً نظرياً لتبرير قيمة مطلقة ، تنطوى عليها الآداب جميعاً . وتؤكد هذه القيمة وحدة الظواهر الأدبية مثلاً تؤكد علاقة وثيقة ، ذات طابع آتى ثابت ، بين الماضى والحاضر . ويقدر ما تصل هذه القيمة بين الآداب الأوروبية المختلفة والأدب العربى فإنها تتيح للمثقف العربى أن يكون منتسباً ، بمعنى أو آخر ، للوحدة الكلية للعقل الإنسانى ، فتدعم هذه القيمة ما طمح إليه طه حسين - دائماً - « من

التقاء الثقافة الشرقية والثقافة الغربية ، وتكوين هؤلاء الناس الذين يستطيعون أن يقرأوا أفلاطون وهوميروس وسيسرون وفرجيل وامراً القيس والجاحظ ، دون أن يجدوا في أنفسهم تناقضاً ، أو تباعداً ، أو اضطراباً ، أو نبواً^(١١٧) .

ولكن الأمر - في هذا السياق - لا يتصل بوصل الأدب العربي بالأدب الأوروبي ، أو انتساب المثقف العربي إلى هذه الوحدة الكلية للإنسانية العقل الأوروبي فحسب ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى تأسيس درس الأدب العربي في ضوء مناهج درس الأدب الأوروبي من ناحية ، وتأسيس المكونات المعرفية لعقل الدارس العربي على أساس من منظور هذه الوحدة الكلية للإنسانية العقل الأوروبي من ناحية ثانية . ولذلك يقترن هذا الفهم المتميز لوحدة التراث الإنساني بمجموعة من الأفكار الفاعلة في مجال الدرس الأدبي بمستوياته التاريخية والنقدية .

لقد تعلم طه حسين من كارلو نالينو - في الجامعة المصرية القديمة - إمكانية « أن ندرس الأدب العربي على أساس من الموازنة بينه وبين الآداب القديمة الكبرى »^(١١٨) . ولقد تبلور وعيه بضرورة هذه الموازنة ، في فرنسا ، فأكد - بعد عودته منها - أن « الأدب بطبيعته شديد الحاجة إلى المقارنة والموازنات »^(١١٩) . إن الباحث الذي يدرس تاريخ الأمة العربية يجب عليه - فيما يقول طه حسين - أن يتعود درس تاريخ الأمم القديمة التي قدر لها أن تقوم بشيء من جلائل الأعمال ، وذلك « ليفهم تاريخ الأمة العربية على وجهه ، ويرد كل شيء إلى أصله » . ومن أكبر الخطأ - فيما يقول - أن ننظر إلى الأمة العربية « كأنها أمة فذة لم تعرف أحداً ولم يعرفها أحد ، لم تشبه أحداً ولم يشبهها أحد »^(١٢٠) . و « من ذا الذي يستطيع أن يزعم أن الله قد وضع القوانين العامة لتخضع لها الإنسانية كلها إلا هذا الجيل الذي كان ينتسب إلى عدنان وقحطان ؟ »^(١٢١)

ولكن من السهل أن نلاحظ أن القوانين العامة للإنسانية تتكيف على نحو خاص - في هذا السياق - بحيث يتوجه قانون التشابه بين الأمة العربية وغيرها من الأمم القديمة صوب الأمة اليونانية والأمة الرومانية ؛ ذلك لأن التفكير الهادئ ينتهي بنا - فيما يؤكد طه حسين - إلى نتائج متشابهة ، إن لم نقل متحدة ، في حياة هذه الأمم الثلاث^(١٢٢) . صحيح أن طه حسين يسلم بوجود صلة بين الأمة الهندية والأمة الفارسية من ناحية ، والأمة العربية من ناحية أخرى ، ولكنه يؤكد أن هذه الصلة - بكل ما تنطوي عليه من تأثير - لا يمكن أن تصل إلى

مستوى التشابه الذى يجمع بين اليونان والرومان والعرب ، بل إن الثقافات الهندية والفارسية التى تلقاها العرب ، منذ أواسط القرن الأول للهجرة وأوائل الثانى « لم تكن فارسية خالصة ولا هندية خالصة ، وإنما كانت متأثرة بالثقافة اليونانية التى انتشرت منذ عصر الإسكندر وما بعده » .^(١٢٣) وإذا كانت هناك أمة مدينة لأخرى فى الأدب - على مستوى الصلة الفارسية العربية - فليست الأمة العربية « بل الأمة الفارسية هى المدينة للعربية »^(١٢٤) .

ولا يهدف نقليلى التشابه بين الأمة العربية والأمم الشرقىة - فى هذا السياق - إلا إلى دعم التشابه بين هذه الأمة واليونان والرومان ، ومن ثم الوصول إلى نتيجة أساسىة مؤداها أن « العقل الإسلامى كالعقل الأوروبى » . وتأخذ هذه النتيجة شكل منظور تاريخى يقول معه طه حسين :

« نتاج العقل الإسلامى كلها ... تنحل إلى هذه الآثار الأدبىة والفلسفىة والفنىة . التى منها تكن مشخصاتها فهى متصلة بحضارة اليونان وما فىها من أدب وفلسفة وفن ، وإلى هذه السىاسة والفقه اللذين منها يكن من أمرهما فىها متصلاان أشد الاتصال عما كان للرومان من سىاسة وفقه : وإلى هذا الدين الإسلامى وما يدعو إليه من خىروما بحث علىه من إحسان . ومها يقل القائلون فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متمماً ومصدقاً للتوراة والإنجىل »^(١٢٥)

وإذا كان العقل الإسلامى كالعقل الأوروبى فن المنطقى أن يقال - بغض النظر عن شكلية القىاس - إن « عقلىتنا الحدىثة » نحن إلى طبعىتها الأصلىة ، وتسرع فى التغير كلما مضى علىه الزمن فى العصر الحدىث ، فتقترب من الغرب لتصبح عقلىة غربىة « أو قل أقرب إلى الغربىة منها إلى الشرقىة » . و :

« إذا كان فى مصر الآن قوم ينصرون القدىم وآخرون ينصرون الجدىد . فلىس ذلك إلا لأن فى مصر قوما لد اصطبغت عقلىتهم بهذه الصبغة الغربىة . وآخرون لم يظفروا منها بقط أو لم يظفروا منها إلا بقط قلىل . وانتشار العلم الغربى فى مصر وازدىاد انتشاره من يوم إلى يوم . واتجاه الجهود الفردبىة والاجتماعىة إلى نشر هذا العلم الغربى . كل ذلك سىقفى غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربىاً »^(١٢٦)

ولكن ما الذى يعنىه « العقل الغربى » على مستوى الدرس الأدبى ؟ إن هذا العقل

يقترن - تحديدًا - بالروح العلمى الذى انتصرت له أوربا فى العصر الحديث . ويعنى « الروح العلمى » - أول ما يعنى - قانون العلّية أو ربط السبب بالمسبب . وبقدر ما يؤكد هذا القانون أن « التعليل دائما من أهم قواعد الاستنتاج » فإنه يؤكد أن « الغاية الجوهرية لكل عالم هى معرفة العلائق التى توجد بين حادث معين وبين أسبابه »^(١٢٧) . ويعنى « الروح العلمى » - ثانياً - أن الحقائق ليست مطلقة ، وإنما هى نسبية أو «إضافية» . ويعنى « الروح العلمى » - ثالثاً - أن «الشك هو الوسيلة المعقولة إلى اليقين» ، و «أن التواضع العقل هو الخلة التى تليق بالعلماء»^(١٢٨) . وبقدر ما يؤكد هذا الروح العلمى ضرورة استقلال الدرس الأدبى عن الدين والسياسة ، وكل ما يعكر على صفائه ونقاء جوهره ، يؤكد ضرورة «أن يتجرد الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما تقبل فيه خلواً تاماً»^(١٢٩) .

والحرية - فى هذا السياق - شرط لازم لازدهار هذا الروح العلمى فى الدرس الأدبى ، وشرط لازم لتحوّل الدرس الأدبى إلى علم حديث ، أعنى علماً ندرس فيه الأدب « كما يدرسه الأوروبيون لا كما كان يدرسه آباؤنا منذ قرون »^(١٣٠) . ويقصد طه حسين إلى هذه الحرية التى يطمح فيها الدرس الأدبى ، ليتمكن من أن ينظر إلى نفسه « كأنه كائن موجود ووحدة مستقلة ، ليس مدينًا بحياته لعلوم أخرى أو فنون أخرى ، أو عوامل اجتماعية وسياسية ودينية أخرى »^(١٣١) . إن درس الأدب فى حاجة إلى هذه الحرية ، لكى لا يكون علماً دينياً أو وسيلة دينية ، ولأنه فى حاجة إلى أن يكون كغيره من العلوم ، « يخضع للبحث والنقد والتحليل والشك والرفض والإنكار ؛ لأن هذه الأشياء كلها هى الأشياء الخصبة حقاً »^(١٣٢) .

وبقدر ما يستمد الروح العلمى بعض عناصره - فى الشك - من ديكارت فإنه يستمد بعض عناصره الأخرى من أوجست كونت الذى يقود - مع غيره - إلى فهم «إنسانى» لقوانين ابن خلدون ، وأعنى قانون « العلّية » أو ربط السبب بالمسبب من ناحية . وقانونى «التشابه» و «التباين» بين أعم الإنسانية كلها من ناحية أخرى . ويلعب قانونا «التباين» و «التشابه» - فى هذا السياق - دوراً متميزاً فى تأكيد وحدة الظواهر الأدبية ، ومن ثم الوصل بين الأدب العربى والآداب الأوروبية قديمها وحديثها ، ويرتبط كلا القانونين بغيرهما من قوانين الروح العلمى ، ليساهما فى تأسيس مهاد معرفى ، يتحرك عليه الدرس الأدبى ودارس الأدب على السواء .

ومن المؤكد أن «قانون التباين» سوف يلفت الانتباه إلى الخصوصية ، فيميز الخصائص النوعية لأدب الأمة اليونانية - مثلاً - عن الخصائص النوعية لأدب الأمة العربية ؛ أو يميز - داخل الأدب العربي نفسه - بين عصور متميزة ، أو بين آداب إقليمية تتحدد خصائصها داخل إطار عام من الوحدة . ويزيد من أهمية «قانون التباين» - في هذا السياق - ما يقترن به من مسلمات أوربية ، تمثل عنصراً تكوينياً آخر من عناصر هذا «الروح العلمي» ، وتتصل بتأثير البيئة (مرآة المجتمع) وشخصيات الأدباء (مرآة الفرد) على السواء ؛ فنضم إلى ديكارت وكويت وأمثالهما ممثلين آخرين من أمثال تين وسانت ييف وغيرهما ، ممن تأثروا بالنهضة العلمية في القرن التاسع عشر .

وإذا التفت طه حسين إلى «قانون التباين» وركز عليه انصرف إلى البحث عن مرايا الشعراء الخاصة ، أو مرايا الأدباء بوجه عام ، لاكتشاف خصوصيتها الفردية ؛ أو يجاور - في البحث عن الخصوصية - بين الفردى والاجتماعى ، أو يركز على الاجتماعى ليكتشف - مثلاً - «مرآة الحياة الجاهلية» ، أو «بيئات الشعر الإسلامى» ، أو ما يميز الحياة الشعرية في بغداد أيام أبي نواس ... الخ . وبقدر ما يتم البحث عن هذه الخصوصية على مستوى أفقى متعاقب ، يمر عبر العصور المتتابعة للأدب العربى ، من العصر الجاهلى إلى العصر الحديث ، ميمزاً كل عصر عن غيره ؛ يتم البحث عن هذه الخصوصية على مستوى رأسى ، يركز على خصائص آنية ثابتة . تصل قديم الأدب العربى بجديده ، وترد آخره على أوله ، تتميز الطابع الثابت لهذا الأدب - في كل عصوره وأقاليمه - من ناحية ، أو الطابع الثابت لأدب كل إقليم على حدة - عبر كل العصور - من ناحية أخرى . وبقدر ما يبرر هذا المستوى الرأسى الحديث عن الأدب العربى بين أمسه وغده ^(١٣٣) يبرر هذا المستوى - بالمثل - البحث عن «الروح الأدى لمصر في حياتها الماضية والحاضرة والمستقبل» ^(١٣٤) . أو البحث عن ثقافة مصرية «تمتيزه بخصالها وأوصافها التى تتفرد بها عن غيرها من الثقافات» ^(١٣٥) .

وبقدر ما يبنى هذا المستوى الأخير أن «قانون التشابه» يظل فاعلاً على مستوى الخصوصية . فيساعد في الكشف عن طابع آنى ثابت للأدب العربى ، في مجمل عصوره ومختلف أقاليمه . فإن هذا الطابع الثابت نفسه يزداد وضوحاً بالنظر إلى هذا الأدب من خلال علاقته بغيره من الآداب . والكشف - من ثم - عن ظواهر مشتركة . تعين على فهم الطابع الثابت لهذا الأدب من ناحية . وتجاوزه أو تنافره مع غيره من آداب الأمم الأخرى من ناحية

ثانية . وبعبارة ما يؤكد « قانون التباين » - في هذا السياق - ضرورة البحث عن خصائص نوعية ، ومحاولة الكشف عن ما يشبه أن يكون عناصر تكوينية لهذه الخصائص . فإن « قانون التشابه » يؤكد ضرورة النظر إلى هذه الخصائص ومكوناتها من منظور مغاير ، فيدعم مبدأ الموازنة من ناحية مثلاً يدعم مبدأ المماثلة من ناحية أخرى . ويؤكد مبدأ الموازنة - في هذا السياق - ضرورة اكتمال فهم الظاهرة الأدبية بموازنتها بغيرها ، لاكتشاف التشابه والتباين . مما يفضي إلى إدراك أوضح للخصائص النوعية . ويؤكد مبدأ المماثلة أن المعلولات لا بد أن تتماثل إذا تشابهت العلل ، وأن الظواهر الأدبية لا بد أن تتماثل ، أو تتشابه ، إذا خضعت لمؤثرات مماثلة أو متشابهة .

وإذا عدنا إلى اليونان ، مرة أخرى ، من هذا المنظور ، قلنا - مع طه حسين - إن أدبها يشابه مع الأدب العربي القديم ويختلف عنه . إذ هناك - على سبيل المثال - خصوصية الأنواع الأدبية ، حيث يطغى « الشعر الغنائي » على الأدب العربي ، بينما يتسع الشعر اليوناني لأنواع متعددة ، يتجاوز فيها الشعر الملحمي مع الشعر القصصي ، ويسبق فيها الشعر الغنائي الشعر المثلثي .^(١٣٦) قد ترجع خصوصية الأنواع الأدبية إلى عوامل تتصل بالبيئة التي يصدر عنها الأدباء ، لكن الموازنة بين الأنواع تفضي إلى تحديد هوية لنوع الشعر العربي ، ما كان يمكن أن تتاح له لولا مبدأ الموازنة نفسه . يضاف إلى ذلك أن الموازنة يمكن أن تفضي إلى معيار للقيمة ، إذ إن الموازنة عندما تحدد الخصوصية من منظور التشابه والتباين تؤكد أن الأدب العربي « ينحني » للأدب اليوناني « مع شيء من الإجلال الذي تملؤه الغزة »^(١٣٧) وإذا تجاوزت الموازنة هذا الإجمال إلى التفصيل استمر البعد القيمي فاعلاً ، ويتم التركيز على عناصر التباين في الظواهر المتماثلة بين الأدبين ، ليقال - مثلاً - « إن الخلاف بين القدماء والمحدثين عند الأمة اليونانية كان معقداً مختلف المناحي ، لأنه يتناول اللفظ والمعنى ، والأسلوب والصورة ، والنوع والموضوع ، في حين كان عند الأمة العربية ضيقاً محصوراً ، لا يكاد ينتج شيئاً ، لأنه لا يتناول إلا اللفظ ، وقد يتناول المعاني في عصر من العصور »^(١٣٨) .

ولكن التباين بين الأدب اليوناني والأدب العربي ، حتى من بُعد القيمة ، يبرز أهمية المماثلة بينهما ، إن الأمة العربية كالأمة اليونانية ، تحضرت بعد بداوة ، كما أن كليهما قد خضعت - في حياتها الداخلية - لظروف سياسية ، اندفعت معها إلى أن تتجاوز موطنها الخاص ، لتغير على البلاد المجاورة وتبسط سلطانها على الأرض . و« كليهما لم تبسط سلطانها

على الأرض عبثاً وإما نفعت وانتفعت ، وتركت للإنسانية تراثاً قيمياً ، لا تزال تنتفع به إلى الآن .^(١٣٩) ولذلك كان تطور الشعر اليوناني - من السذاجة إلى التعقد - يشبه تطور الشعر العربي .^(١٤٠) ولقد « كان العرب يبدءون قصائدهم - مهما اختلف موضوعها - بوصف الطلول والنساء . كما كان اليونان يستهلون قصائدهم بمناجاة آلهة الشعر » .^(١٤١) وكان الانتقال من الشعر إلى النثر ، ومن الخيال إلى العقل ، واحداً بين الأدب العربي وأدب اليونان .^(١٤٢) وتعيد نشأة النثر العربي إلى الأذهان نشأة النثر اليوناني .^(١٤٣) وتحدث الحروب آثاراً متماثلة بين الأدبين ، فلقد صدمت حرب البيلوبونيز اليونان بأنفسهم أولاً ، وبأقطار أوروبية ثانياً ، « فكتشفت عن ذوات أنفسهم ، وأظهرتهم من خلالها على ذات النفس الإنسانية ، أو على بعض النواحي من ذات النفس الإنسانية ، فأحسوا وشعروا وفكروا ، كما لم يكونوا يشعرون ويحسون ويفكرون ، ثم صوروا وعبروا ، كما لم يكونوا يصورون ويعبرون » . و « مثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى أدبنا العربي القديم » ، خصوصاً إذا تذكرنا « ظهور الإسلام وما استتبعه من حرب ، داخل البلاد العربية ، ومن فتوح خارج هذه البلاد » .^(١٤٤)

وترتبط الحروب ، بمعنى أو بآخر ، بالمخالطة الأدبية للشعوب الأجنبية ، وما ينتج عن هذه المخالطة من تأثير على الأدب . و « لولا أن الصلات اشتدت بين اليونان وبين غيرهم من الأمم المعاصرة ، لما تطور شعرهم هذه الأنواع من التطور » .^(١٤٥) أما الأدب العربي فقد كان يشبه في بدايته الأولى « هذه الآداب التي توجد عند الزوج » . لكنه « لم يكده يتصل بالحضارات ... وتنشأ الصلات بينه وبين الحياة خارج شبه جزيرة العرب . حتى ظهر أنه ... كان يحمل في نفسه طبيعة خصبة إلى أقصى ما يمكن من الخصب » .^(١٤٦)

وإذا عدنا من مبدأ المماثلة إلى قانون التشابه ، ونظرنا إلى التشابه نفسه من خلال عناصر تكوينية مغايرة في منظور « الروح العلمي » ، انتهينا إلى اكتشاف ظاهرة مماثلة بين أدب اليونان وأدب العرب ، وهي ظاهرة « الانتحال » . وتعتمد هذه الظاهرة المماثلة على مبدأ عام مؤداه أن « لكل أدب قسمه الصحيح وقسمه المتكلف » ، وأن « لكل أمة تاريخها الصحيح وتاريخها المنحول » .^(١٤٧)

أما على مستوى الأدب فلقد نُجِّلَ الشعر في الأمة اليونانية وحُمِّلَ على القدماء من شعرائها ، والمُخَدِّع الناس بذلك وآمنوا به ، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سَنَّةٌ أدبية

توارثها الناس مطمئنين إليها ، حتى كان انتصار الروح العلمى فى العصر الحديث . وحق استطاع النقاد والمؤرخون أن يردّوا الأشياء إلى أصولها . وأما على مستوى التاريخ فما أبعد الفرق بين المتحل الذى نقرؤه فيما كتب هيروdot وما كتب المحدثون من منظور الروح العلمى . لقد اقتحم الروح العلمى السّنة الموروثة عن الماضى ، ونفى الحالة المقدسة عن شخصيات القدماء وعصوهم .

لقد ظل الناس - فى غيبة المبادئ الفاعلة لهذا الروح - مؤمنين بوجود هوميروس ، مسلمين بصحة ما روى عنه ، فحولوا شخصه وشعره إلى معبد مقدس لا سبيل إلى ولوجه ، أو الشك فيما يحويه :

«ولكن عالما هو وولف كان قد نهض فى هذا العصر إلى هذا المعبد الذى يقيم فيه صنم هوميروس ففتحه ودخله وزار حجراته وغرفاته . ثم خرج فأعلن إلى الناس أنه لم يجد صنما واحدا وإنما وجد أصناما . وأن هوميروس ليس كما كان الناس يعتقدون هذا الشاعر الإلهى العظيم الذى لا يجارى ولا يبارى . وإنما هو فى أكبر الظن شاعر نابغة قد جاره من غير شك كثير من الشعراء . فبرعوا كما برع ونبهوا كما نبغ . ونسب آثارهم الخالدة إليه دوسهم . فزعم الناس أنه وحده صاحب الإلياذة والأوديسة على حين أن نصيبه من هاتين الآيتين يسير» (١٤٨).

ولذلك فإن الصورة التى انتهى إليها «الروح العلمى» عن الشاعر اليونانى القديم هى صورة «تنكر شخصية هوميروس كما روته الأساطير ، وتزعم أن هناك أسرة كانت تسمى أسرة الهومريين ، توارثت الشعر القصصى فيما بينها ، وأذاعته فى البلاد اليونانية» . (١٤٩)

وما حدث مع الشعر اليونانى حدث ما يقاربه مع الفلسفة اليونانية . فلقد دفع هذا «الروح العلمى» أحد دارسى هذه الفلسفة ، وهو الأستاذ دوبريل ، إلى تأليف كتاب عن تاريخ الفلسفة اليونانية ، وإلى عرض نتائج بحوثه فى مؤتمر للبحث التامنى ، عقد فى بلجيكا - إبريل ١٩٢٣ . وأكد دوبريل ، فى هذا المؤتمر :

«أن البحث التاريخى الصحيح ينتهى بالباحث إلى أن سقراط شخص خرافى لم يوجد ولم يعرفه التاريخ . وأن خلاصة حكم التاريخ فيه كخلاصة حكم التاريخ فى هوميروس . كلاهما شخص آمن به القدماء وأظهر التاريخ أنه لم يوجد قط .

وكلاهما شخص المخد رمزاً لنوع من الآداب . واتخذ هوميروس رمزاً لكل الشعر القصصى الذى عرفه اليونان وتناقلوه قبل القرن السابع . واتخذ سقراط رمزاً لهذه الفلسفة التى عرفها اليونان واقتنوا فيها . منذ أواخر القرن الخامس وطوال القرن الرابع قبل المسيح .^(١٥٠)

قد يعجب طه حسين - وكان يشارك فى هذا المؤتمر - من هذه النتيجة التى توصل إليها دوريل . ويميد من المناقشة المضادة التى قادها « ليفير » . من علماء مدينة لبل . لكنه يؤكد أن هذه النتيجة التى انتهى إليها دوريل خليقة - إن أفلحت - أن تخلد اسم صاحبها فى تاريخ معشقة . كما خلد وولف فى تاريخ الأدب اليونانى .^(١٥١) ومن الواضح أن إعجاب طه حسين بهذه النتيجة دفعه إلى أن يقرنها بنتائج وولف . ليصوغ من الجميع منظورا مغايرا نتعمل مع الأدب العربى القديم .

وتتجاوز - فى هذا المنظور المغاير - عناصر تكوينية للروح العلمى تضم التشابه إلى المثلثة . وتقرن الشك بنسبية الحقيقة . وتفصل بين حيدة المؤرخ الأدبى ومؤثرات السياسة والدين . وبقدراً ما أكد هذا المنظور شك طه حسين فى الصورة الماثورة عن العصر العباسى أيام فى نواس . (فى مقالات « القدماء والمحدثين » ديسمبر ١٩٢٢ - يونيو ١٩٢٤) دفعه إلى شك فى الموحود التاريخى للشعراء القدماء أنفسهم .

ويبدأ هذا الشك بإبكار طائفة من شعراء « الغزل العذرى » فى العصر الإسلامى (فى مقالات « الغزل والعزل » سبتمبر - ديسمبر ١٩٢٤) على أساس أن بعض هؤلاء الشعراء . خصوصاً قيس بن الملوح ووضاح الجني وأمثالهما

إما أن يكونوا أثراً من آثار الخيال قد احترقهم احتراعاً . وإما ألا تكون لهم شخصية بارزة ولا خطر عظيم . وأما عظم الخيال امرهم وأضاف إليهم ما لم يقولوا وما لم يعملوا . واخترع حولهم من القصص الوانا واشكالا . جعلت لهم فى الأدب العربى هذا الشأن العظيم الذى لا يكاد يقوم على شئ .^(١٥٢)

ويقرن الشك - من هذا المنظور - بين شخصيات الغزلين العذريين وبين محبوباتهم ليقول طه حسين

والحقيقة التى ما أحسب أنها تعرض للشك هى ان لبلى ولبى وعزة وبنية وعفراء

وهذا ودعدا وسعاد . من هذه أسماء ما أظن أنها تُعَيَّن مسميات مما تازت . وإنما هي أسماء نساء اتخذها الشعراء لهذا المثل الأعلى الذي كانوا يلتصقون به . ويطمحون إليه حين كانوا يتفننون الحب . سواء منهم في ذلك الشعراء المعروفون والشعراء المجهولون . ليلي ولبنى وبشينة بالقياس إلى هذا النوع من الغزل أسماء تشبه هيلانة بالقياس إلى القصاص من شعراء اليونان المتقدمين . لسنا ندرى أوحدت حقا ! بل أكثر الظن أنها لم توجد . وإنما هي المثل الأعلى في الجاهل والحب واللين والرفقة والدعة . وغير ذلك من الخصائص التي يتغناها الغزلون ،^(١٥٣) .

ويمضي طه حسين - على أساس من هذا المنظور - فيتجاوز مبادئه بالشك في الصورة التاريخية الموروثة عن العصر العباسي ، وما أعقب ذلك من الشك في وجود بعض الشعراء الغزلين في العصر الإسلامي ، ليصل إلى العصر الجاهلي ، حيث ينتهي الأمر إلى اكتمال - وليس بداية - نظريته الشهيرة في انتقال الشعر العربي القديم ، فيقرر :

« أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء . وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام »^(١٥٤) .

ولم يكن طه حسين ، في نظريته عن الانتقال ، يتابع جهود المستشرقين فيما يتصل بتوثيق الشعر الجاهلي ، على نحو ما هو مستقر في بعض الأذهان . بقدر ما كان يتابع مبادئ « الروح العلمي » وتقاليده في تجلياتها ، عبر مستويات البحث التاريخي للتراث اليوناني . ولقد أكد ذلك طه حسين نفسه ، قبل عامين من صدور « في الشعر الجاهلي » ، عندما قال :

« أفهم الأدب العربي وأحكم على ظواهره كما ينبغي أن يفهمه ويحكم على ظواهره رجل يعيش في القرن العشرين ... ويرى كيف يفهم الأوروبيون أدب اليونان والرومان »^(١٥٥) .

لقد تواصل طه حسين مع تقاليد البحث التاريخي في الآداب اليونانية بوجه خاص . وحاول تطبيقها على الشعر العربي . فبدأ بالشك في الصورة التاريخية الماثورة عن العصر العباسي وأعقبها بالشك في وجود بعض شعراء الغزل الإسلامي (١٩٢٤) . ثم تصاعد بالشك فشمّل أغلب الشعر الجاهلي (١٩٢٦) . وظلت النتائج التي وصل إليها وولف

وجابريل وأمثالهما - في اليونانيات - أقرب إليه من نتائج الدراسات الاستشراقية في الشعر العربي ، ابتداء من ألواردت (١٨٧٢) ومرورا بليال Sir Charles Lyall (١٩١٨) وانتهاء بمارجليوث Margoliouth (١٩٢٥) (١٥٦) .

ولذلك ظلت نظريته في انتحال الشعر الجاهلي معتمدة - في بنيتها التحتية - على مبدأى الموازنة والمائلة ، في مجال التشابه بين الشعر العربي والشعر اليوناني ، أكثر من اعتمادها على نتائج الاستشراق . ولهذا السبب ألح طه حسين على التشابه بين شخصية امرئ القيس وشخصية هوميروس ، مؤكدا أن ما صيغ حول امرئ القيس من قصص ، وما نسب إليه من شعر يشبه . في دوافعه ، ما صيغ حول الشاعر اليوناني ونسب إليه .

ولهذا السبب - أيضا - نظر طه حسين إلى أسباب الانتحال من زاويتي الموازنة والمائلة بين الأدب العربي والأدب اليوناني ؛ فأكد - أولا - أن تنافس المدن اليونانية على أن تصل حبالها بحال هوميروس - شاعر البداوة اليونانية - قادها إلى أن تخترع أقاصيص حول تنقله بينها . وأن تنسب إليه قصائد لم يقلها في هذا التنقل . هذا التنافس نفسه تكرر - فيما يقول طه حسين - بين القبائل العربية فيما نخلته هذه القبائل ، أو أضافته ، إلى بعض شعراء الجاهلية من أقاصيص وقصائد . وشخصية امرئ القيس ، من هذه الزاوية . تحديدا . أقرب إلى شخصية هوميروس ، « لا يشك مؤرخو الآداب اليونانية الآن أنها وجدت حقا ، وأثرت في الشعر القصصي حقا ، وكان تأثيرها قويا باقيا ، ولكنهم لا يعرفون من أمرها شيئا يمكن الاطمئنان إليه . وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التي تروى عنه ، كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولا أقل » (١٥٧) . ولقد أكد طه حسين - ثانيا - أن الفرس عبثوا بالشعر العربي . تماما مثلما عبث اليونان بالشعر اللاتيني ، لقد انتصر العرب على الفرس عسكريا مثلما انتصر الرومان على اليونان . ولكن اليونان والفرس حققوا انتصارا آخر فيما يقول :

« وكان مظهر هذا الانتصار الأدبي في روما وفي بغداد واحد . وهو أن اليونان والفرس أخذوا الرومان والعرب بأدابهم وحضاراتهم . ولم يكفوا بذلك بل عبثوا بالآداب اللاتينية والعربية فأدخلوها وأضافوا إليها ما لم يكن لها به عهد » (١٥٨) .

إن مبدأى الموازنة والمائلة يلعبان دوراً مهماً . في كل هذه النماذج السابقة . لتأكيد

التشابه بين الأدب العربي والأدب اليوناني ، ومن ثم تدعيم هذا «العقل الغربي» الذي يقترب به «الروح العلمي» في تجلياته الأدبية . ولكن بقدر ما يلعب التشابه دوره في وصل الأدب العربي بالأدب اليوناني القديم ، حيث الكمال الأول لوحدة العقل الإنساني ، يلعب التشابه نفس الدور لوصل الأدب العربي بالآداب الأوروبية الحديثة ، حيث الكمال الثاني لوحدة هذا العقل الإنساني .

وتتوجه حركة الموازنة - في هذا السياق الجديد - صوب اكتشاف جوانب من التشابه بين ظواهر الأدب العربي القديم وظواهر الآداب الأوروبية الحديثة . ولكن الموازنة تتحرك على أساس من تماثل ، يؤكد أن وحدة الظواهر الأدبية تظل قائمة رغم تغاير الزمن ، مثلما يؤكد أن الظاهرة الأدبية الحديثة - في أوروبا - تظل قابلة لأن تفسر ظاهرة عربية أقدم منها . على أنه من السهل - في هذا السياق - أن نلاحظ أن الموازنة تتجه صوب الأدب الفرنسي بوجه خاص . قد تتجاوز - أحيانا - إلى بعض الآداب الأوروبية الأخرى ، ولكنها سرعان ما تعود إليه .

وإذا كان العصر العباسي - في هذا السياق - كغيره من عصور المجد والحضارة . «فيه جد وهزل ، وفيه شك ويقين»^(١٥٩) ، فإن هذا العصر يمكن أن يقارن بغيره من العصور الأقدم أو الأحدث منه . ولكن على نحو يؤكد أن حياة الجماعات الأدبية في بغداد والبصرة . أيام أبي نواس . هي «شيء يشبه الصالونات الأدبية Les Salons Literaires في فرنسا إبان القرن الثامن عشر»^(١٦٠) .

ويمكن - في نفس السياق - أن يُوازن بين المزاج الذي ينطوي عليه الغزل العذري . في العصر الأموي . والمزاج الذي ينطوي عليه الشعر الفرنسي ، في العصر الذي يقع بين الإمبراطورية الأولى والإمبراطورية الثانية . لقد نشأ الغزل العذري ، في نجد . نتيجة اليأس والعزلة التي كانت تحول بين الناس وبين العمل السياسي وغير السياسي . ولذلك انطوى هذا الغزل على شيء من اليأس في الحياة المادية . يتبعه شيء من الأمل في حياة أخرى ليست واضحة ؛ وعلى مزاج متميز . ينكب على نفسه ليتعرف أسرارها ودخائلها ؛ ولكنه مزاج يخالطه شيء من الحزن الساذج المؤلم . غير المحدود ولا البين . هذا المزاج يشبه المزاج الذي انطوى عليه العقل الفرنسي بين الإمبراطورية الأولى والثانية . حيث أنتج هذا العقل أدبا حزينا

يائسا ، نقرؤه في شاتوبريان ولامارتين وموسيه وفيبي^(١٦١) .

ولانتقصر أمثال هذه الموازنات على شرح ظواهر الأدب العربى ، بل تتجاوز الظواهر في ذاتها لتصبح أساسا لفهم الشعراء والأدباء أنفسهم . ولن يقترب عمر بن أبى ربيعة - في هذا السياق - من ألفرد دى موسيه فحسب على مستوى الشبه الظاهرى ، ولكنه يتجاوزه ليُتحد مع بيير لوتى على مستوى الشبه الحقيقى ، فيتشابه الشاعر العربى القديم مع الناثر الفرنسى الحديث ، « هذا الشبه القوى الغريب » ، بل يكاد الناثر الفرنسى أن يكون صورة تناسخت عن الشاعر العربى^(١٦٢) ولن تصبح عقلية أبى تمام - في هذا السياق - عقلية الشاعر الذى يعيش حضارة ارسقراطية مترفة ، بل تصبح هذه الحضارة أقرب إلى ما يعبر عنه الفرنسيون عندما يقولون Les Bonnes Manières ، فيشيرون إلى « الحضارة التى تخلب بكثرة ما فيها من اليسر والابتسام »^(١٦٣) . وقد لا تحدث موازنة بين عصر أبى تمام وبعض عصور الأدب الفرنسى ، ولكن ما قاله بول فاليرى Paul Valery عن مالارميه Malarmé يظل قابلاً لأن يقال عن أبى تمام الذى « يأتيك بأشياء ، لا تكاد تسمعها حتى تأخذك الدهشة ، وإذا أنت قد خرجت عن طورك ، واضطرت إلى أن تفكر مع الشاعر ، وإلى أن تسير معه ، فإذا هو يسرك حيناً ويحزنك حيناً آخر »^(١٦٤) .

ومن اليسير - في هذا السياق - أن تمضى الموازنة بين الأصول الفلسفية لأبى العلاء والأصول الفلسفية السوفسطائية والرواقية والأرسطية ، ومن اليسير - أيضاً - أن يقرن تشاؤم أبى العلاء بتشاؤم بعض المتشائمين من فلاسفة الغرب وشعرائه ، أمثال « نثشه » و« شوبهور » . أو يقرن النقد الخلقى والاجتماعى فى شعر أبى العلاء بما يمكن أن يمثله عند « لارشفوكو » . أو يقرن خياله بخيال « ملتن » و« دانتي » ، أو يتجاوز الأمر ذلك كله ليصبح ما قاله بول فاليرى عن « ديجاس » الرسام أساساً فى النظر إلى أبى العلاء ؛ من حيث هو شخص ممتاز شاد ، يخفى من وراء الآراء المطلقة شكاً ويأساً . ومن حيث هو فنان عظيم قوى الإرادة ، « لم يكن يرى فى الفن إلا نوعاً من مسائل الرياضة أدق وألطف من الرياضة المألوفة »^(١٦٥) .

ولكن شعر أبى العلاء . من زاوية مغايرة . يمكن أن يوازن بالأدب الروالى لفرانز كافكا . على أساس أن المشكلات الكبرى التى فرضت نفسها على كافكا . فصورها فى

رواياته . هي المشكلات التي فرضت نفسها على أي العلاء فصاغها في « اللزوميات »
أو « الفصول والغايات » .^(١٦٦) والصلة التي تربط بين أي العلاء وكافكا . من هذه الزاوية .
أشبه بالصلة التي تربط بين ابن حزم الأندلسي وستندال الفرنسي . فيما كتب كلاهما عن
الحب . وفيما حاوله كلاهما من « درس النفس الإنسانية » . وفيما استهدف كلاهما من اتخاذ
هذا الدرس « وسيلة إلى نقد الحياة الاجتماعية المحيطة به »^(١٦٧) .

قد نقول إن أمثال هذه الموازنات . على ما هي عليه . تقف على التشابه العابر أكثر
مما تقف على التماثل التحتي . وإيها تفصلي إلى لون من التسطح . تشحب معه الخصائص
النوعية المتأصلة في الظواهر الأدبية . ولكن عليا أن نلاحظ أن هذه الموازنات تؤكد - من
منظورها الخاص على الأقل - علاقة وثيقة . ذات طابع آبي . بين الأدب العربي وغيره من
الآداب الكبرى في التراث الإنساني . على نحو ما يفهمه طه حسين . ويقدر ما تعلى هذه
الموازنات - ضمناً على الأقل - من شأن الأدب العربي فإنها تجعل منه أدباً إنسانياً . يخضع
لنفس القوانين التي يخضع لها غيره من الآداب الكبرى . فيعكس هذا الأدب ما تعكسه هذه
الآداب من قيم . تصل بين الناس من حيث هم ناس . لا من حيث هم عرب أو فرنسيون أو
يونان .

هـ - مرآة الخاص ومرآة العام :

وينطوي أمثال هذه الموازنات - من هذه الزاوية الأخيرة - على نوع من تثبيت القيم .
إذا صح هذا التعبير . فتقرن بين الأدب العربي وغيره من الآداب . على أساس تصوير مستوى
مطلق من القيم الإنسانية العامة ، وأعني مستوى تصبح فيه القيم الإنسانية ثابتة في جوهرها
متغيرة في أعراضها . ويقدر ما تتحول الوحدة الكلية للعقل الإنساني - من هذه الزاوية
الأخيرة - لتصبح وحدة استجابات متماثلة . إزاء مجموعة من المشكلات الإنسانية الدائمة
الثابتة . يتحول قانون التشابه والتباين ليرتبط أولها بالمستوى المطلق الثابت من القيم الإنسانية .
بيما يرتبط ثانيهما بمستوى مغاير يختلف من عصر إلى عصر . ومن أدب أمة إلى أدب أخرى .
إن المشكلات الإنسانية - في هذا السياق - مشكلات واحدة لا يتغير جوهرها على
مستوى التشابه . وإن تغيرت حلولها أو طرائق التعبير عنها . عبر العصور والأجناس ، على

مستوى التباين . وبقدر ما يرتبط الأدب بهذه المشكلات فإنه يعكس جوهرها الثابت ،
يعكس - من ثم - مجموعة من القيم الإنسانية الثابتة ، تُثابِلُ بين أديب عربي وأديب غربي .
وتقارب بين أدب قديم وأدب حديث . والصلة بين أبي العلاء وكافكا - في هذا المستوى -
تشبه بالصلة بين سبارتاكوس وعبد الله بن محمد صاحب الزنج . ذلك لأن وحدة المشكل
لإنسانى الذى عاناه هؤلاء جميعا ترتد إلى جوهر ثابت . ومستوى مطلق من القيم . يصل بين
تتأزم أى العلاء وكافكا . مثلما يصل بين «تورة الرقيق» في إيطاليا . من أجل الحرية
والعدل . و«ثورة الرنج» في البصرة .^(١٦٨) وإذا كان ابن حزم يتقارب مع ستنдал - في هذا
المستوى - فذلك لأن كليهما يعالج موضوع الحب . من حيث هو عاطفة إنسانية ثابتة . تتصل
بالناس جميعاً . وتصل بين الناس في كل البيئات والعصور .^(١٦٩)

صحيح أن التباين يميز بين هؤلاء جميعاً . فيوقع المغايرة بين آدابهم . مثلما يبرز
خصوصية الاستجابة في تعاملهم مع المشكلات الثابتة . وهناك - في هذا المستوى - هذه
انقرون العشرة التى تفصل بين أبي العلاء وكافكا . والى «أتاحت للمعاصرين ضروباً من العلم
ومونا من الفلسفة وألواناً من الحرية لم تتح لشيخ المعرة» .^(١٧٠) وهناك هذه القرون التى تفصل
بين سبارتاكوس وعبد الله بن محمد . والخصوصية التى تميز ثورة الزنج عن ثورة الرقيق .
وهناك - أخيراً - تباين البيئة والعقيدة . فضلاً عن هذه القرون الخالية التى تفصل بين ابن
حزم وأندلسى وستندال الفرنسى . ولكن تحت سطح هذا التباين يقع التشابه . وتتجاوز
الخصوصية مع العمومية . فيتأثل أبو العلاء مع كافكا . وتتجاوب ثورة الرقيق في إيطاليا مع
ثورة الزنج في البصرة . ويتقارب ابن حزم مع ستنдал . وذلك على أساس من وحدة
استجابات متماثلة . تنطوى على مستوى مطلق من القيم . يصل بين أبناء الإنسانية . في كل
عصورها وبيئاتها .

إن التقابل بين «التشابه» و«التباين» يتحول - على هذا النحو - ليصبح تقابلاً بين
مستويين للقيمة : مستوى مطلق يرتد إلى جوهر إنسانى ثابت ، يصل بين أبناء الإنسانية
جميعاً . فيؤكد وحدتها بقدر ما يصدر عنها . ومستوى نسبي يرتد إلى أعراض متغايرة ، ترتبط
بالآداب القومية . فيؤكد تميزها بقدر ما يصدر عن خصوصيتها . وبقدر ما ينطبق هذا التقابل
بين المستويين على أدب كل أمة على حدة . فيصل ماضيها بحاضرها ومستقبلها . مثلما يميز
حديثها عن قديمها . ينطبق هذا التقابل على آداب الأمم كلها . فيؤكد وحدتها الإنسانية .

مثلاً يؤكد تنوعها داخل هذه الوحدة .

ولكن بقدر ما يرتبط التباين - في هذا السياق - بمرآة المجتمع ومرآة الفرد ، لتؤكد كلتا المرأتين الخاص في الآداب القومية ، يرتبط التشابه بمرآة جديدة ، هي مرآة الإنسانية ، وذلك لتؤكد هذه المرآة الجديدة العام في الآداب ، وتبرز الجوهر الثابت في القيم المشتركة التي تصل بين الناس جميعاً . وإذا كانت مرآة المجتمع ومرآة الفرد تشد - كلتاهما - الآداب إلى حقيقة متعينة ، تقع على مستوى المجتمع والفرد ، وتصل - بالمحاورة - بين الصور التي تقدمها الآداب وأصل خارجي يرتبط بقسمات النفس الفردية أو مشكلات المجتمع . في زمان ومكان محددين ، فإن مرآة الإنسانية تقرن بين الآداب وتصوير حقيقة عامة مطلقة . تقع خارج المجتمع والفرد . وتتجاوز الزمان والمكان المحددين . لترتبط بمطلق الزمان والمكان . فترتبط بهذه الوحدة الكلية للإنسانية .

إن تشبيه المرآة ، في هذه الثنائية الجديدة . يحدد الخاص مثلاً يحدد العام . ويعكس النسبي مثلاً يعكس المطلق ، ويرتبط بالتباين مثلاً يرتبط بالتشابه . ولكن تظل العلاقة التي تصل بين صور المرآة وأصلها ثابتة . لا يتغير جوهرها عبر طرفي الثنائية الجديدة . وإذا كانت المرآة تعكس أصلاً يتصل بالمجتمع والفرد . في الطرف الأول لهذه الثنائية . فإنها تعكس - في الطرف الثاني - أصلاً يتصل بالإنسانية التي تحوى المجتمع والفرد وتتجاوزهما في الوقت نفسه . وإذا كان الأدب - في الطرف الأول - « مرآة صافية » لمجتمع محدد وعاطفة محددة . هي مجتمع الأديب وعاطفته ، فإن الأدب - في الطرف الثاني - مرآة صافية للنوع الإنساني كله . ولذلك تظل علاقة العلية التي تصل بين الصورة - في المرآة - وأصلها علاقة ثابتة . وأعني علاقة تجعل من « روح العصر » و« مظهر الشخصية » مجرد وجه آخر - في نفس العلاقة - لـ « وصف شئ » مشترك بين الناس جميعاً . أو « تمثيل عاطفة يشعر بها الناس جميعاً » . أو « تصوير النوع الذي يبقى ويدوم » . ولذلك تظل صفة « الصدق » صفة ملازمة . تقترن بالمرآة في استخدامها عبر طرفي نفس الثنائية .

من المؤكد أن دلالة « الصدق » تتكيف على نحو متميز - في هذا السياق - فيتوجه « الصدق » - في جانب مه - إلى الطرف الأول من الثنائية . ليصبح صدقاً خاصاً . يتصل بتوافق ما في مرآة الأدب من صور مع ما يقع داخل الأديب . أو داخل عصره على السواء ؛ ويتوجه « الصدق » - في جانب مقابل - إلى الطرف الثاني من الثنائية . ليصبح صدقاً عاماً .

يتصل بتوافق ما ينعكس في مرآة الأدب مع القيم الثابتة للإنسانية . ولكن يظل الجذر الأساسي لدلالة الصدق واحداً في كلا الجانبين . فيصل بينهما على أساس من هذا التوافق المائل بين صورة المرأة وأصلها في كل الأحوال .

إن الفارق بين مرايا الأدب - في هذه النائية - هو الفارق الذي يجعل طه حسين يصف كتابات عبد العزيز البتري بأنها «أصدق مرآة وأصفاها للحياة المصرية في عصر الانتقال»^(١٧١) . أو يصف مسرحية «السد» للمسعدى بأنها «مرآة للبطولة التونسية في مقاومة الاستعمار الفرنسي»^(١٧٢) . بينما يصف - من زاوية مقابلة - فن مختار (المثال) بأنه مرآة صادقة كل الصدق لنفس مصر الخالدة التي لا تحدد ولا تحصر.^(١٧٣) هذا الفارق نفسه هو الفارق الذي يجعل طه حسين يؤكد - على مستوى التباين - أن شعر الشاعر «مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته»^(١٧٤) . بينما يؤكد - على مستوى التشابه - أن مثل هذا الشعر يغدو «مرآة صافية صادقة لكل نفس كريمة . ولكل قلب زكى»^(١٧٥) . لأنه «مرآة النفس حقاً والصورة الصحيحة الجليظة للعواطف والشعور»^(١٧٦) .

ويتخذ التقابل بين هذين المستويين شكل تصور إجرائي يتعامل طه حسين - على أساسه - مع الشعر فيقول :

«إن لكل شعر جيد ناحيتين مختلفتين . فهو من ناحية مظهر من مظاهر الجمال الفني المطلق . وهو من هذه الناحية موجه إلى الناس جميعاً ... وهو من ناحية أخرى مرآة تمثل في قوة أو ضعف شخصية الشاعر وبيئته وعصره . وهو من هذه الناحية متصل بزمانه ومكانه . ولوقد خلا الشعر من إحدى هاتين الخاصتين لما كانت له قيمة حقيقية . فهو بخاصته الأولى مظهر ... من مظاهر الجمال الذي تطمح إليه الإنسانية كلها . وهو بهذا صلة قوية بين الشعوب والأجناس مهما تختلف عصورها وبيئاتها . وهو من الناحية الأخرى مصدر من أصدق مصادر التاريخ . إذا عرفنا كيف نقرأه ونفهمه . ونخفضه لمناهج البحث العلمي»^(١٧٧) .

ولكن تشبيه المرأة يبرز - في هذا النص - في ضوء متميز ، إذ يقتصر استخدام التشبيه على المستوى النسبي من القيمة في الشعر ، ويرتبط بزمان ومكان محددين فحسب . وكأننا نواجه - في النص - نوعاً من التقابل الواضح بين «الجمال الفني المشترك» و«التشثيل الصادق للعصر» . أما «الجمال الفني المشترك» فلا تصحبه المرأة ، بل إنه لا يوصف بأى صفة من

الصفات المقترنة بها . وأما « التمثيل الصادق » فهو قرين المرأة وردفها ؛ لأنه - كوصف - قرين عصر متميز .

هل نقول إن المرأة - في هذا النص - تتباعد عن استيعاب المستوى المطلق من قيمة الشعر . وتقتصر على المستوى النسبي المتغير . الذي يعد مصدرا - فحسب - من أصدق مصادر التاريخ ؛ لأنه يصور حياة الأفراد (مرأة الفرد) . وحياة المجتمع (مرأة المجتمع) ؟ إن الأمر يبدو كذلك من حيث الاستخدام الدلالي للمرأة في النص .

وهل يمكن أن نقول - والأمر كذلك - إن تشبيه المرأة لا يقع - عند طه حسين - إلا على المستوى النسبي المتغير من القيمة ؟ وإن التشبيه لا يستطيع أن يصل إلى تحديد المستوى المطلق من هذه القيمة . لالتصاقه الظاهر بخصوصية الفرد والمجتمع ؟ إن الأمر يبدو كذلك في بعض كتابات طه حسين . خصوصاً عندما تبدو غزارة استخدام التشبيه وكأنها تتجه إلى المستوى النسبي للتباين والتغير والخصوصية . أكثر مما تتجه إلى المستوى المطلق للتشابه والثبات . ولكن الفارق في استخدام التشبيه - مع ذلك - فارق كمّي فحسب . وليس فارقاً كيفياً . ويرجع هذا الفارق الكمي إلى طبيعة التركيز على عنصر أو آخر من عناصر صيغة المجاورة التي يتحرك خلالها فكر طه حسين النقدي . ولذلك تنصرف المرأة إلى المستوى النسبي المتغير . عندما يركز طه حسين على عناصر الخصوصية التي تصوغ التباين بين عصر وعصر . وبين أدب وأدب . أو بين أديب وآخر . ولكن عندما يركز طه حسين على التشابه . وعلى الصلة التي تصل بين أدب الماضي والحاضر . أو بين أدب الشرق والغرب . يتحوّل استخدام المرأة ليؤكد المستوى الثابت المطلق من القيمة الإنسانية . ويستوى - في ذلك - أن يتحدث طه حسين عن الأدب العربي أو الآداب العالمية الأخرى .

ولذلك يفرض المستوى المطلق للقيمة الإنسانية نفسه على استخدام تشبيه « المرأة » مثلما يساهم التشبيه نفسه في تحديد هذا المستوى وتكييفه . في السياق الكلي لكتابات طه حسين ؛ ولذلك تقترن وحدة الآداب الإنسانية كلها . في سياقات مترابطة في فكر طه حسين النقدي . بمرآة أو مرايا مطلقة . تعكس وحدة النوع الإنساني مثلما تعكس القيم الإنسانية المشتركة . وترتفع الآداب إلى مستوى هذه المرأة أو المرايا . عندما ترتفع موضوعاتها « إلى درجة الأحاديث الفنية العليا التي يجد فيها كل إنسان صورة لنفسه . وينظر إليها كل إنسان كما ينظر إلى المرأة الصافية الصادقة . ف يرى فيها بعض ما يحس ويشعر . مهما تختلف عليه الظروف والبيئات

ومعصور»^(١٧٨) وبقدر ما يخفى المستوى النسبي الذى يرتبط بالتباين ، فى هذا السياق متعين . ليرز المستوى المطلق الذى يقترن بالتشابه ، تخفى مرايا الفرد والمجتمع لتؤكد مرايا الإنسانية . فترد النوع إلى وحدة ، وتعكس النوع الإنسانى ؛ لمكننا من أن نرى أنفسنا كـ أعضاء فى إنسانية واحدة . و«ما أكثر ما نرى أنفسنا فى كثير مما نقرأ من آداب القدماء ومحدثين منها تكن اللغة والعصور والظروف والبيئات التى تنشأ فيها هذه الآداب»^(١٧٩) .

ولا يختلف الأدب اليونانى القديم - فى هذا المستوى - عن الأدب العربى . لقد انحصر موضوع «التراجيديا» اليونانية - مثلاً - فى أبطال العصور الأولى الذين تناولهم الشعر القصصى أكثر من مرة . وكان من المستظر أن يشق ذلك على شعراء الدراما اليونانية ، ولكن شعراء التراجيما ما كادوا يتناولون هؤلاء الأبطال حتى أحسنوا تمثيلهم . «وأبدعوا فى تصوير مؤسهم . واتخذوا منها مرآة صافية وضعوها أمام النوع الإنسانى . فرأى كل فرد من أفرادها فى هذه المرآة نفسه وما يزينها من فضيلة أو يعيبها من نقص»^(١٨٠) . صحيح أن الأدب اليونانى قد كد ولا يزال - فيما يرى طه حسين - أحسن صورة وصلت إليها الإنسانية فى تمثيل النوع الإنسانى . ولكن هذا «لا يمحو قيمة الأدب العربى فى نفسه ، من حيث إنه مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية . ومرآة للنفس الإنسانية»^(١٨١) .

وما تؤكد المرآة وتؤكد به - فى هذا السياق - هو هذه القيمة المطلقة التى تنطوى عليها الوحدة الكلية للإنسانية . وبقدر ما تبرز المرآة - فى هذا المستوى - قيمة الآداب القديمة ، خصوصاً آداب اليونان والعرب ، فإنها تبرز قيمة الآداب الغربية الحديثة ، لتحدد أهمية هذه الآداب على أساس أنها «مرآة صادقة صافية لحياة الناس ، وما يكون لهم من الأخلاق . وما يصدر عنهم من الأقوال والأفعال»^(١٨٢) .

وتشير «المرآة الصادقة الصافية» - فى هذا السياق - إلى ما تعكسه الآداب الغربية من قيم مشتركة . تصل بين الشرق والغرب ؛ لأنها تلائم الحياة الإنسانية على اختلاف أجيالها وبيئاتها . ولذلك يمكن لطله حسين أن يبرر ترجمته بعض أدب فولتير على أساس أن هذا الأدب «كتب له الخلود والشباب وملاءمة الحياة الإنسانية على اختلاف العصور والأجيال»^(١٨٣) . أو يبرر ترجمة صديقه الزيات «آلام فرتر» لجوته ، على أساس «أن هذا الكتاب لا يصف ما جال فى نفس مؤلفه خاصة من فكر ، وما ملكها من هوى ، وما أثر فيها

من عاطفة . إنما هو يصف الحياة النفسية لكل شاب وشابة . على اختلاف الأزمنة
الأمكنة . وعلى تباين الأحوال والظروف »^(١٨٤) .

إن الأعمال الأدبية التي تصل إلى هذا المستوى « لا تصف الأشخاص التي تفنى وتزول ،
إنما تصف النوع الذي يبقى ويدوم »^(١٨٥) . ومحدث ذلك عندما تكون « المشكلة » التي
صورها الأديب « مألوفة ... في كل زمان وفي كل بيئة »^(١٨٦) . وعندما تصف هذه الأعمال
مشكلة مشتركة بين الناس فإنها « تمثل عاطفة يشعر بها الناس جميعاً »^(١٨٧) . فيغدو موضوعها
من الموضوعات التي نشهدها في كل يوم وفي كل مكان . على اختلاف ظروف الحياة وأجيال
الناس^(١٨٨) . ويصبح مثل هذا الموضوع قديماً جديداً معاً . « لأنه من هذه الموضوعات التي
لا تختلف الأزمنة دون أن تناهها الشيخوخة أو ينقص حظها من الشباب ، فهي حية أبداً ،
وية أبداً ، مؤثرة أبداً في نفوس الناس »^(١٨٩) . ومن السهل - في هذا المستوى - أن يصف
له حسين مسرحية مثل « العرق الذهبي » للكاتب الإيطالي بيراندلو بالخلود ، « لأن الموضوع
لذي طرخته موضوع خالد ثابت في نفسه ، مهما تغير الأطوار والظروف ؛ ولأن المشكلة التي
برضت لها القصة [المسرحية] مشكلة خليقة أن تظهر ، بل هي تظهر بالفعل في كل زمان وفي
كل بيئة ، فإذا تغيرت طرق الناس في الشعور بها ، ومذاهبهم في حلها ، فإن المشكلة في نفسها
لا تتغير ولا تمتنع من الظهور »^(١٩٠) .

ولكن وصف الأعمال الأدبية بالخلود . وربط هذا الخلود بمرآة الإنسانية . لا بد أن يثير
لسؤال عن العلاقة بين الخاص والعام في الأعمال الأدبية . ومن ثم عن الصلة بين المستوى
النسبي والمستوى المطلق من القيمة الإنسانية لهذه الأعمال . لنقل - مع طه حسين -
أن الخلود . في مثل هذه الأعمال ، قرين التشابه أو العام الذي تصوره الأعمال الأدبية ،
عندما تصور جوانب من الوحدة الكلية التي تصل بين البشر جميعاً . ولنقل إن هذه الوحدة
تجلى في اختيار موضوعات بأعيانها ، والتركيز على شخصيات متميزة ؛ أقصد موضوعات
تصل بمشكلات إنسانية ثابتة ، وشخصيات تمثل النوع الإنساني الذي يبقى ويدوم . ولكن
ذلك القول يعني انقسام الأعمال الأدبية إلى نوعين : نوع ينتمي إلى هذا المستوى النسبي من
القيمة ، لأنه يعالج موضوعات أو شخصيات قومية - أو محلية - فيكون مؤثراً في المتلقين
لمباشرين ، يصور خصوصيتهم بالقدر الذي يجعله مصدراً لتاريخهم ، ونوع آخر ينتمي إلى
هذا المستوى المطلق ؛ لأنه يعالج موضوعات إنسانية عامة وشخصيات مطلقة - أو عالمية -

فيكون مصدراً لهذا الجوهر المشترك بين القيم الإنسانية .

إن التسليم بهذه الثنائية بين الموضوعات والشخصيات التي تعالجها الأعمال الأدبية يردّ التمييز بين العام والخاص ، وبين الإنساني والقومي ، وبين المحلي والعالمي ، وبين المتشابه والمتباين . إلى محرد محتوى مضمونى منفصل عن شكله . وأهم من ذلك أنه يتداخل مع تسليم آخر مؤداه أن الإنساني العام يتجافى مع القومي الخاص ، وأن العالمي نقيض المحلي ، وأن المتشابه الثابت يتضاد - بالضرورة - مع المتباين المتغير . ولو مضينا مع التعارض الخطر لهذه الثنائية عزلنا الخاص عن العام ، وفصلنا المتغير عن الثابت ، وأقننا حاجزاً عالياً بين المتشابه والمتباين . ومن الممكن - عندئذ - أن نؤكد أن الأعمال التي تنطوي على مرآة الإنسانية أعلى في القيمة من الأعمال التي تنطوي على مرآة الفرد أو مرآة المجتمع ، وسلمنا - من ثم - بإمكانية وجود أعمال أدبية تنطوي على مرآة الإنسانية فحسب . وقد نفترض - أخيراً - أن السبيل الأمثل للوصول إلى مستوى الآداب الإنسانية هو التركيز على العام على حساب الخاص ، والتضحية بالمتباين في سبيل المتشابه .

ولكن طه حسين يحلّ أغلب هذه التعارضات الخطرة ، وما يترتب عليها من فروض أو يدعّمها من مسلمات ، من خلال صيغة المجاورة ؛ فيؤكد - من ناحية - تجاور مرآة الإنسانية مع مرآة الفرد والمجتمع في الأعمال الأدبية الخالدة ، ويؤكد - من ناحية ثانية - أن الخاص سبيل إلى العام ، خصوصاً عندما يلّمح إلى أن التعمق في المتباين والغوص فيه يفضي إلى جوهر ثابت ، يرتبط بالمتشابه الذي يصل بين البشر جميعاً . ويقدر ما تتجاوز مرآة الإنسانية - من هذا المنظور - مع مرآة الفرد والمجتمع ، ويقدر ما يتجاوز الخاص مع العام في الأعمال الأدبية ، تغدو مرآة الفرد ومرآة المجتمع - منفردتين أو مجتمعيتين - سبيلاً إلى مرآة الإنسانية . ويغدو الخاص سبيلاً إلى العام .

وإذا ركزنا على مرآة الفرد من حيث صلتها بمرآة الإنسانية ، على أساس من هذا المنظور ، قلنا - مع طه حسين - إن العمل الأدبي لا يصل إلى مستوى « المرأة الصادقة الصافية » للأديب إلا بعد أن يغوص الأديب في أعماق نفسه ؛ ليعثر - في داخلها - على المتشابه الذي يصله بغيره . ويقدر ما يكشف العمل الأدبي - من هذا المنظور - القسمات الداخلية لنفس الأديب فإن هذا العمل يكتسب صفة العدوى ، ويؤثر في القارئ (الإنسان) أيضاً وجد ؛ إذ يُطلع هذا العمل القارئ (الإنسان) على قسمات نفس ينطوي جوهرها ، منها

اختلفت أعراضها ، على وحدة تصلها بغيرها . وعلى تشابه يعطفها على غيرها ، مثلما يعطف غيرها عليها . وبقدر ما يرتبط « صدق » العمل – من هذا المنظور – بصفاء المرأة يقترن بقدرتها على تحقيق التجاوب بين « صورة النفس » التي تعكسها والنفوس التي تتأملها ، بل بقدرتها على

تحويل هذا التجاوب إلى لحظة اتحاد معرفية ، يشعر فيها القارئ (الإنسان) أن ما يطالعه في هذه المرأة هو بعض ما يعانيه ، أو ما كان يعانيه ، أو ما يمكن أن يعانيه .

ويمكن لطف حسين – من هذا المنظور – أن يقدم مسرحية فرنسية لقارئه العربي قائلاً :

« هذه القصة [المسرحية] الفرنسية في موضوعها ومكانها وزمانها ومغزاها إنسانية قبل كل شيء ، صالحة لأن تقع في كل مكان . وفي كل زمان . وفي كل شعب ، (١٩١)

ولكن طه حسين لا يكتفي بمثل هذا التقديم العام ، بل يوضح لقارئه الصلة الممكنة بينه وبين أمثال هذه المسرحية ، قائلاً لهذا القارئ : أنت تشهد المسرحية أو تقرأها فتحس :

« أنك ... ترى نفسك وما يختلف عليها من حس وشعور . وما يثور فيها من عاطفة وميل . ترى نفسك وترى غيرك أيضاً من هذه الناحية التي تعطفك على الناس وتعطف الناس عليك ، (١٩٢)

ويمكن لطف حسين – من هذا المنظور نفسه – أن يقدم ديواناً من الشعر الفرنسي المعاصر له – « أنت وأنا » لبول جيرالدي – أو يترجم بعض قصائده ، مؤكداً أن هذا الديوان له « مكانة عظيمة في نفس الشباب الفرنسي ، وفي نفس الفتيات الفرنسيات بنوع خاص » . ولكن الديوان – مع ذلك ، أو بسبب ذلك – يمكن أن يتصل بالقارئ العربي ، على أساس « وصف هذه المعاني » التي يشعر بها القارئ العربي في نفسه ، في كثير من الظروف والأحيان . وعندئذ يقول طه حسين لقارئه :

« إنك لا تكاد تقرأ هذا الديوان القصير حتى ترى نفسك فيه غير مرة . وحتى غمر بالمعنى من معانيه تضطر أن تقول : هذا حق . لأنك شعرت به في ظرف من الظروف . ولأنك مسعد للشعور به إذا تجدد هذا الظرف ، (١٩٣)

إن هذا الاتحاد المعرفي ، الذي تصل به « المرأة الصادقة الصافية » للأعمال الأدبية

الأديب (الإنسان) بالقارىء (الإنسان) ، هو علة هذا الشعور الإنساني المشترك الذى يصل بين القارىء وبقية أبناء الإنسانية عبر هذه الأعمال ؛ فهو قرين التجاوب الإنساني الذى يؤكد الانتساب إلى جماعة إنسانية واحدة . وبقدر ما يعنى ذلك أن الانفعال الفردى مدخل إلى المشاركة فى الوحدة الكلية للإنسانية فإنه يعنى أن صدق الأديب فى تصوير الخاص لا بد أن يقضى إلى صدق فى تصوير العام ؛ ذلك لأن الغوص إلى ما وراء أعراض التباين يصل إلى جوهر التشابه . وأن المتغير ليس سوى للوجه الآخر للثابت .

ومن الممكن أن تنتهى إلى النتيجة نفسها لو نظرنا إلى مرآة الإنسانية من حيث علاقتها بمرآة المجتمع ؛ ذلك لأن مرآة المجتمع لن تصل بدورها إلى درجة «الصفاء» و«الوضوح» إلا إذا انطوت على «الصدق» ، ولن يتحقق «الصدق» إلا إذا غاص الأديب فى عصره ، ليصل إلى «روح العصر» ، فتصوّر مرآته «خلاصة كاملة» لما يحدث فى عصره ، وما يعانیه معاصروه . أو «ما يختلف عليهم من حس وشعور» . ولكن بمجرد أن يغوص الأديب فى عصره فإنه يقع - تحت سطح المتباين - على التشابه ، فيكشف - ربما دون أن يدري - أن المشكلات التى يعانها جيله وعصره ، أو يعانها مع جيله وعصره ، ليست سوى أعراض متغيرة لمشكلات إنسانية ثابتة ، تعانها كل الأجيال والعصور . وعندئذ يكون صدق الأديب ، فى تصوير الخاص بالقياس إلى جيله ، سبيلاً إلى تمثيل العام بالقياس إلى كل الأجيال ، ويكون صدق مرآة المجتمع فى تمثيل «روح العصر» سبيلاً آخر إلى تحقيق مرآة الإنسانية .

هكذا حوّل شعراء الدراما من اليونان أبطالهم المحليين إلى أنماط إنسانية عامة ، اتخذوا منها «مرآة صافية» ، وضعوها أمام النوع الإنسانى كله . وهكذا تجاوز لبيد الشاعر الجاهلى عصره إلى عصرنا . وتشابه جميل والمجنون وابن ذريع مع شاتوبريان ولامارتين وموسيه ؛ لأن الجميع قد صوروا أملاً محبطاً لعصرين يتشابهان فى الجوهر وإن اختلفا فى العرض . ووصل البحرى إلى شعر تتغير العصور والظروف وهو باق خالد ، «لأنه يصور خلاصة الحياة» . وتعمق أبو تمام والمنتبى عصريهما فوصلا إلى هذا الجوهر الثابت ، الذى جعل شعرهما ملك الإنسانية كلها . وتجاوز أبو العلاء مع شعراء المأساة (التراجيديات) اليونانية تجاوزه مع شوبنهور ونيتشة وكافكا . عندما وصل مثلهم ، من خلال مأساته الخاصة وخصوصية عصره ، إلى الجذر الثابت لتلك المشكلات التى تدفع إلى التشاؤم ، على اختلاف العصور والأجيال والآداب . والتقى ابن حزم مع ستندال ؛ لأن «كلا الرجلين قد حاول درس النفس الإنسانية

من بعض نواحيها ، وكلا الرجلين قد اتخذ هذا الدرس وسيلة إلى نقد الحياة الاجتماعية المحيطة به . وكلا الرجلين قد أعطانا صورة دقيقة أو مقارنة لهذه الحياة » .^(١٩٤) واتسم أدب فولتير بالخلود ؛ لأنه وصل إلى « خلاصة الحياة » في عصره . فاستطاع « نقد الحياة الإنسانية من ناحيتها السياسية والاجتماعية والخلقية ، والنفوذ بهذا النقد إلى صميم الطبيعة الإنسانية »^(١٩٥) . ووصل جوته إلى ما وصل إليه لأنه صدق نفسه وصدق عصره . وعندما صدق نفسه وعصره وصل إلى جذر مشترك « وضع للإنسانية مثلاً من الفضيلة . تحس كل نفس الميل إليه . وتود لو بلغت أودنت منه »^(١٩٦)

وليس لهذا كله من معنى سوى أن الخاص سبيل إلى العام . وأن مرآة الفرد لا تختلف عن مرآة المجتمع . من حيث تجاوز كلتيهما مع مرآة الإنسانية . وبقدر ما تمثل المرأة الأخيرة المستوى المطلق من القيمة الإنسانية . من منظور التشابه . تمثل مرآة الفرد والمجتمع المستوى النسبي لنفس القيمة . من منظور التباين . وعندما يتجاوز كلا المنظورين - على هذا النحو - تصبح مرآة المجتمع ومرآة الفرد معا أقرب إلى السطح الظاهر الذي يعكس المتغير . وتصبح مرآة الإنسانية أقرب إلى العمق - أو البؤرة - التي تعكس الثابت .

وإذا كان تحقق « الصدق » في المستوى النسبي شرطاً لتحقيقه في المستوى المطلق . وسبيلاً - من ثم - إلى تحقيق التجاوب الإنساني بين الأعمال الأدبية والقراء . فإن انتفاء هذا الصدق - في مرآتي المجتمع والفرد - نفي له في مرآة الإنسانية . وإلغاء للتجاوب بين الأعمال الأدبية وقراءها أبنا كانوا . ومن الطبيعي - في حالة انتفاء هذا الصدق - أن يكون الشعر العربي القديم الصادق أقرب إلى وجدان القارئ العربي الحديث من الشعر الكاذب لمعاصريه . بل من الممكن أن يكون الأدب الغربي وكتابه أقرب إلى هذا القارئ من كتابات أدبائه العرب . لو افتقد فيهم ما يحده في أقرانهم الغربيين .

لذلك أحس المتميزون من قراء الأدب المتصنع . في عصر الإحياء . أنهم أقرب إلى الأدب العربي القديم منهم إلى الأدب الجديد المعاصر لهم . لقد « أحسوا أن الأدب القديم الحى أقرب إلى نفوسهم ، وأقدر على تمثيل عواطفهم ، وتصوير شعورهم من هذا الأدب الجديد الميت ، الذى لا يمثل إلا قدرة أصحابه على جمع الألفاظ وتفريقها ... دون أن تمثل هذه الألفاظ ... حركة قلب من القلوب ، أو شعور نفس من النفوس ، ودون أن تتصل هذه الألفاظ بقلوب القراء ونفوسهم . إذ كانت لا تصدر عن قلوب الأدباء

ولا نفوسهم» (١٩٧) ؛ ولذلك أكد طه حسين «أننا مكرهون على أن نعنى بأناتول فرانس ، وجان جاك [روسو] وبيير لوى ، وأمثالهم ، أكثر مما نعنى بشوق وأمثاله لأننا نجد عند هؤلاء من اللذة والغناء ما لا نجده عند شاعرنا المجيد ! ولأن نفوسنا تتصل بنفوس هؤلاء الكتاب والشعراء من الفرنجة أكثر مما تتصل بنفس شاعرنا العربى المصرى» (١٩٨)

إن قيمة الأدب - فى النهاية - ترتبط بوحدة الخاص والعام ، وتجاور مرايا الفرد والمجتمع والإنسانية على السواء . ويقدر ما يتحقق العام عن طريق الخاص ، وتؤكد مرآة الإنسانية عن طريق مرآة الفرد والمجتمع ، يغدو الأدب الذى ينطوى على هذه الأبعاد أقرب إلى القراء من أى أدب غيره ، مهما كانت لغة هذا الأدب ، ومهما كانت علاقة القراء به . والمعنى الضمنى لذلك هو أن العام يمكن ، بسبب صدقه ، أن يتحول إلى خاص ، وأن تأمل التشابه يمكن أن يفضى إلى إدراك المتباين . ولذلك يمكن للأدب الإنسانى العالمى أن يحل محل الأدب القومى أو المحلى ، ليعبر عن مشاعر بيئة غير بيئته ، ويصور مشاكل مجتمع غير مجتمعه ، فيصبح بديلاً لهذه البيئة أو المجتمع عن أدبها الذى لا يتصل بحياة القراء أو نفوسهم . وبقدر ما يساعد هذا الأدب القراء والكتاب على نقي أدبهم الزائف فإنه يساعدهم على خلق أدب يمثل لهم ولغيرهم هذه القيمة الإنسانية المطلقة ، فيكون وسيلتهم إلى المشاركة فى الوحدة الكلية للنوع الإنسانى .

٦ - الجمال والمثل الأعلى :

هذه النتيجة النهائية لتجاور الخاص والعام ، وتجاور مرايا الفرد والمجتمع والإنسانية فى وحدة واحدة ، تخفف من حدة التعارض بين طرفى القيمة الإنسانية للأدب ، وتحول حدة هذا التعارض إلى ثنائية يكمل كل طرف منها الآخر . ولكن هذه النتيجة لا تلغى الثنائية أو تنفى وجود التعارض نفسه ، إنها تبقى على ثنائية القيمة الإنسانية لتجعل منها أساساً لثنائية جمالية . ولذلك ينطوى الجمال - فيما يراه طه حسين - على «وحدة» و«كثرة» . أما الوحدة فتتصل بجوهره الثابت أو مثاله المطلق الذى لا يتغير ، وأما الكثرة فتتصل بالأعراض المتغيرة النسبية التى تعكس هذا الجوهر أو ذلك المثل .

هذه الثنائية الجديدة التى تعارض فيها الوحدة الكثرة ليست سوى الوجه الآخر لثنائية

القيمة الإنسانية . ولكنها تسع - على المستوى الجمالى - لتبرير نوع من التنوع لا يتضاد مع وحدة الاستجابة الجمالية . وبقدر ما تردنا الوحدة ، فى هذا التبرير ، إلى التشابه الذى يوحد بين القراء جميعا ، على مستوى الاستجابة إلى « الجمال الفنى المشترك » ، لتصل بينهم فى تذوق « للذة » ، تقترن بمحتوى ثابت لهذا الجمال ، تردنا الكثرة إلى التباين الذى يمايز بين استجابة هؤلاء القراء إلى الشكل الخاص الذى يتشكل به المحتوى الثابت للجمال . لذلك يقول طه حسين : إن العربى والفرنسى والإنجليزى يشعرون جميعا باللذة حين يقرأون إلياذة هوميروس ، لا يحول اختلافهم الجنسى بينهم وبين هذا الشعور باللذة . « ولكنهم على اشتراكهم فى الإعجاب واللذة يختلفون فى تذوقهم لهذا الشكل الخاص الذى يتشكل به الجمال الفنى فى إلياذة ... » ؛ ذلك لأن بين هذا الشكل وبين نفوس هؤلاء الناس صلة تختلف قريبا وبعدا ، وتتفاوت قوة وضعفاً باختلاف الجنسيات والبيئات والعصور» (١٩٩)

وتستند القيمة الجمالية - فى هذا التبرير - إلى جوهر ثابت يمثل وحدة الجمال . ولكن وحدة الجمال - فى هذا السياق - وحدة روح خالد لا نراه فى ذاته . وإنما نراه من خلال مظاهره المتغيرة أو أشكاله المتنوعة . هذا الروح الخالد تجريد محض . لا يمكن إدراكه إلا من خلال مظاهره أو أشكاله الملموسة .

لنقل - مع طه حسين - « إن التراث الأدبى والفنى عزيز على الإنسانية المثقفة ، لأنه بصور لها الجمال ، والجمال خالد لا يدركه الفناء» (٢٠٠) ولنقل إن « الجمال لا علاقة له بالزمن ، فإن اللحظة منه تكفى لإضاءة حياة كاملة » . (٢٠١) فإن مثل هذه الأقوال تعنى رد « الجمال » إلى قيمة مطلقة ، أو إلى « روح خالد » . ولذلك يؤكد طه حسين أن الأدب لا يستمد « جماله الفنى » من قدمه أو حداثة ، ولا يستمد من عصره أو بيئته ، بل يستمد « من هذا الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، فيحل فى كل جيل منها بمقدار ، وهو يتشكل فى كل جيل بالشكل الذى يلائمه ، ويتصور فى كل بيئة بالصورة التى تناسبها . وهو من هذه الناحية مصدر وحدة وفرقة للإنسانية ، مصدر وحدة لأنه واحد يجمع الناس مهما يختلفوا على الإعجاب والشعور باللذة القوية ، ومصدر فرقة لأن له من أشكال الأجيال والبيئات المختلفة ما ينوعه ويخيل إليك أنه كثير ... فى الجمال الفنى كما ترى وكما يقول الفلاسفة وحدة وكثرة ، فأما الوحدة فهى جوهره ، وأما الكثرة فهى أعراضه » (٢٠٢)

صحيح أن هذا « الروح الخالد » ، الذى يتحد به « الجمال الخالد » ، ليس له وجود

مستقل عن أعراضه أو مظاهره أو أشكاله . إن له وجوداً إنسانياً بمعنى من المعاني ؛ ذلك لأن طبيعة الإنسان أرادت ألا يوجد هذا الروح من حيث هو . في ذاته . منفصلاً عن مظاهره وأعراضه التي تصل بينه وبين نفوسنا . إنه لا بد أن يتعين وأن يتحقق في شكل مادي ندرکه من خلاله ؛ فلا بد لهذا الروح - فيما يقول طه حسين - من لغة تعبر عنه وصورة تحتويه . وما دامت اللغات مختلفة والصور متباينة . فسيظل هذا الروح الخالد يتجلى بمظاهر متعددة وأشكال متكررة . هي مظاهره المادية التي لا سبيل إلى وجوده دونها . وهي أشكاله الملموسة التي يتشكل فيها تبعاً لكل زمان أو مكان .

ولكن مهما اختلفت الأشكال الملموسة . وتعددت المظاهر المادية للجمال . فإنها تظل تقودنا إلى هذا الروح الخالد ، وتعكس جانباً من جوانبه ، ولولا ذلك لما اتفقت أُم متباينة وعصور متعددة في الحصول على «لذة» دائمة من نفس العمل ، أو من أعمال أدبية واحدة . وقد تختلف درجات هذه اللذة بسبب اختلاف الثقافة أو اختلاف البيئة . ولكن جوهرها يظل متاحاً للجميع عند مستوى بعينه ، بغض النظر عن الزمان والمكان والبيئة ؛ لأنها لذة مرتبطة بإدراك هذا الروح الخالد ومعاينة مثله الأعلى . ولذلك كان شعر الأخطل - شأنه شأن غيره من شعراء الإنسانية - يلائم ذوق العرب في عصره ، «ويصور لهم المثل الأعلى فهو جميل ، وهو يعجبنا ويرضينا فيمثل لنا حظاً من هذا المثل الأعلى» .^(٢٠٣) ولذلك - أيضاً - يمكن أن نجد في هيلانة هوميروس ، وفي نعم عمر بن أبي ربيعة ، وفي ألقير لامارتين ، وفي شارلوت جوتيه ، وفي غيرهن ، رغم تباينهن في الزمان والمكان ، واختلافهن في المظاهر والأشكال ، تجد فيهن «فكرة من الجمال المطلق ، تصور المثل الأعلى لهذه الأنوثة التي تغرى بالسعادة وتدعو إليها ، وتحب اللذة إلى النفوس ، وتسلب الألم والشوق على القلوب ، وتطلق ألسنة الشعراء بالشعر ، وتشكل أصوات المغنين بأشكال الغناء»^(٢٠٤)

إن المثل الأعلى للشعر ، بهذا المعنى ، «هو هذا الكلام الموسيقي ، الذي يحقق الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق العصر الذي فيه ، ويتصل بنفوس الذين ينشد بينهم ، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقاً ، فيأخذوا بنصيبهم من الخلود»^(٢٠٥) . وعندما يتجاور «الجمال الخالد» مع «المثل الأعلى» تتحد القيمة الجمالية مع القيمة الإنسانية ، لتصبح كلتاهما قيمة متعالية ، صدرت عن الإنسانية صدوراً ذاتياً ، أشبه بصدور المعلول عن العلة ، واتخذتها الإنسانية نموذجاً ، صاغت عليه أشكالها الأدبية المتغيرة . لكن هذه القيمة تظل ثابتة خالدة

لا ينال التغير جوهرها ، وإن نال أعراضها المرتبطة بالزمان والمكان .^(٢٠٦)

وإذا نظرنا إلى هذه القيمة المتعالية ، من زاوية جوهرها الثابت من حيث مفارقتها الزمان والمكان ، وعلاقتها بالمثل الأعلى ، ارتفعت هذه القيمة إلى مستوى الوحدة ، وشابهت المثل الأفلاطونية في تجريدتها . أما إذا نظرنا إليها ، من زاوية أعراضها المتباينة ، ومن حيث علاقتها بالزمان والمكان ، هبطنا بها إلى مستوى الكثرة ، واتصلنا بها على أساس من الشكل المتغير . ولكن تظل هذه القيمة - في جوهرها - نافرة من الزمان والمكان ؛ ذلك لأن «آيات الجمال الفنى كلها ترتفع فى النفوس ، حتى تبلغ المثل الأعلى أو تدنو منه ، فإذا اشتملتها الحياة الواقعة وأخرجها الإنسان إلى الوجود الفعلى نزلت عن مرتبتها ، لأن طبيعة الجمال الفنى - فيما يظهر - لا تحب الحدود التى يفرضها الزمان والمكان»^(٢٠٧)

وتنتطوى هذه القيمة المطلقة المتعالية للجمال ، من حيث علاقتها بالمثل الأعلى ، على بُعد أخلاقى لا سبيل إلى فصله عن لون من المعرفة المتعددة الأبعاد . ويبدو التجاور بين الأخلاقى والمعرفى - فى هذا السياق - على نحو متميز ، يقرن بين سعى الأديب وراء «مثل رفيعة بعيدة المنال» وسعى الأديب إلى أن يصل بالقارئ إلى حال من «السمو بالنفس» . وبقدر ما يرتبط الجمال بالحق ، أو الحقيقة ، على أساس من هذا التجاور ، يصبح البعد الأخلاقى للجمال وجهاً آخر لبعده المعرفى . وليس من الحق - فيما يقول طه حسين - أن هناك تناقضاً بين الجمال والحقيقة . «إنما الحق الذى لا شك فيه والذى قاله الناس وآمنوا به منذ سقراط : أن الحق والجمال شئ واحد ، فالكاتب الفنى حقاً هو الذى يستطيع أن يُظهر الناس ، فى غير تكلف ولا عنف ، على أن الحق جميل وعلى أن الجمال حق»^(٢٠٨) ولا يتفصل «الحق» - بدوره - عن «الخير» . إنها وجهها عملة واحدة هى «الصدق» ؛ ذلك لأن «كل ما كان صادقاً كان طاهراً»^(٢٠٩) .

وبقدر ما يتجاور الأدب - فى هذا السياق - مع هذا الروح «الذى يحب الخير لأنه الخير» وبحب الجمال لأنه الجمال»^(٢١٠) يتجاور الشعر مع الفلسفة ، ليصدر كلاهما عن ملكة واحدة فى أصلها ، و«هى هذه الملكة التى ترفع الإنسان عن الحقائق التفصيلية الواقعة ، إلى عالم آخر أرق منها ، يفسرها ويعرضها فى شئ غير قليل من الروعة ، يسمو بها إلى هذا الجمال الذى يطمح إليه الإنسان الممتاز»^(٢١١) وبقدر ما يتحدث طه حسين عن الأدب - فى هذا السياق - من حيث إنه «لم يوجد الا للسمو بالنفس إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من

الجمال»^(٢١٢) فإنه يتحدث عن الأعمال الأدبية التي ترتقى بالقارئ «إلى حيث يشرف على النفس في أحسن مواقفها وأدقها ، فيرى دخائلها ، ويلمّ بما تطمح إليه» .^(٢١٣) وبقدر ما تمكّن هذه الأعمال الأدبية القارئ من أن يطلّ «على عالم المثل العليا» ، فإنها ترشده «إلى الحقائق العليا وإلى عالم المعرفة الذي تطمح إليه نفس الإنسان طموحا غامضا ، وتشقى لأنها لا تبلغ منه ما تريد»^(٢١٤) .

ولذلك ترتبط القيمة الجمالية للأدب بالجهد الذي يبذله الأدباء ليصلوا إلى هذه المثل العليا بأبعادها المعرفية والأخلاقية . وتنطوي هذه القيمة على «الفكرة التي تغزو العقل» و«العاطفة التي تغزو الشعور» ، و«الحركة التي تلذّ الحس»^(٢١٥) ، وتقترن بالأدب «الذي يعظ النفس... وينمي الفضيلة» ، ويرفع الإنسان عن صفات الحياة إلى جلائل الأمور»^(٢١٦) ، وترادف المثل الأعلى «الذي يعتدل فيه المزاج بين القوة الحيوية التي تدفع إلى النشاط والعمل ، والقوة العاقلة التي تهدي إلى المعرفة والعلم ؛ وقوة الضمير التي تدفع إلى الخير وتردع عن الشر»^(٢١٧) .

وليس ضروريا - من هذا المنظور - أن يكون لموضوع الأدب مواصفات خاصة . أو موضوعات محددة . المهم أن يتجه الأدب إلى حياة الجماعات الإنسانية «من ناحية أنها جماعات طامحة بطبعها إلى الرق والسمو وإلى الكمال»^(٢١٨) ، وأن يحقق الأدب غاية عليا هي «تصفية النفس ، وتنقية الذوق ، وترقية الطبع ، وإصلاح الضمير»^(٢١٩) .

وليس ضروريا - من هذا المنظور - أن يرتبط موضوع الأدب بالقبح أو الشر ، أو أن يقع - دائما - في كل زمان ومكان . إن الحقيقة الأدبية تتصل بالممكن المحتمل أكثر مما تتصل بالحدث الواقع ؛ ذلك لأنها لا تتحد مع «الحادثة» التي تقع كل يوم . قد تحتويها في إهابها ، ولكنها تتجاوزها إلى ما يمكن أن يقع ، أي إلى ما هو حق في ذاته وإن لم يقع . قد يلتفت الناس إلى هذا الممكن أو لا يلتفتون ، و«لكنه في نفسه حق» . إن لم يقع بالفعل في كل زمان ومكان فمن الممكن أن يقع في كل زمان وفي كل مكان»^(٢٢٠) .

هذا التماثل بين الحقيقي والممكن يتجاوز بالحقيقى الواقع الحرفى ، فيصل بينه وبين المحتمل على أساس من التجاوز الخيالى للوقائع اليومية . وبقدر ما يتيح هذا التجاوز أن يرتقى الأدب إلى حيث «يشرف على النفس الإنسانية فيرى دخائلها» ، فإنه يتيح له أن يغدو «فرجة من حياة الناس» . تطل على عالم المثل العليا ، يخرج الناس منها ليعودوا إليها»^(٢٢١) . وعندئذ يغدو

الأدب قادراً على أن «يمثل لك نفسك كما هي ، ويمثل لك نفسك كما تحب أن تكون» .^(٢٢٢)
ويغدو الأدب قادراً على «تصوير الحياة الواقعة» ، و«تصوير المثل الأعلى للحياة» ،
فيعكس «ما هو كائن في الأرض» ، على نحو «يمثلك على الجمهور قلبه وهواه، ويوجهه إلى
الطريق التي يريد الكاتب أن يتجه إليها» ،^(٢٢١) أو «يستزل المثل الأعلى من السماء ،
ليصوره تصويراً يبهج شوق الناس إليه» .^(٢٢٤)

وبقدر ما يسمح هذا التجاوز الخيالي للحقيقة الأدبية أن تتباعد عن الواقع الحرفي ،
وإن لم تتناقض مع الحق في ذاته ، فإنه يسمح لها أن تتجلى من خلال القبح أو الشر ، دون أن
تفارق طبيعتها المنطوية على الحق والجمال . ولذلك تكشف الحقيقة الأدبية عن الفضيلة من
خلال الرذيلة . وتظهر الجمال في القبح . وبقدر ما يمكن للأدب أن يتخذ من القبح موضوعاً
يستخلص منه صوراً فنية جميلة ، فإنه يكشف - من خلال الشر - عن طبيعة الإنسان ،
فيظهر أن الإنسان قد يكون شريراً . تمتلئ حياته بالآثام ، ولكن يظل في طبيعته الإنسانية
قبس من الخير . «لأنكاد تختصم الرذائل وخصال الشر حتى يتولد هذا القبس من
اختصاصها . فما أسرع ما ينبعث منه ضوء هاديء مريح ، يبدد هذه الظلمات ويمحو هذه
الآثام . وإذا بالنفس الإنسانية طاهرة قد فطرت على الطهر ، وخيرة قد برئت على
الخير» .^(٢٢٥)

لكن هذا التجاوز الخيالي الذي تنطوي عليه الحقيقة الأدبية سرعان ما يفارق «تصوير
الحياة الواقعية» ، أو «ما هو كائن على الأرض» ، في سعيه وراء هذه الطبيعة الإنسانية التي
فطرت على الطهر والخير . إنه يرتفع إلى حيث يشرف على النفس الإنسانية في أحسن مواقفها .
ويرتقى إلى حيث يطل على عالم المثل العليا لهذه النفس ، فينتهي به الأمر إلى حيث يشهد
المشاهد الرفيعة من الجمال . وإلى حيث يخلق في «ذلك المثل الأعلى الذي خلق لتعيش فيه
الملائكة» ، والذي هو جوُّ كله صدق وصراحة وطهارة وبرّ» .^(٢٢٦)

وبقدر ما ينصف التجاوز الخيالي - في هذا الجو - أنفسنا الطامحة إلى المثل الأعلى «من
هذه الحياة اليومية السخيفة التي نعيشها مفكرين في صفات الأشياء»^(٢٢٧) ، و«يرفعنا من طور
الحياة اليومية السخيفة إلى طور المشكلات العليا» .^(٢٢٨) ينتزعنا «من هذا العالم انتزاعاً» ،
ويصعد بنا «في سماء من الجبال الفنى»^(٢٢٩) لتذوق «اللذة الفنية الخالدة» ، أو «اللذة
المقدسة» .^(٢٣٠) التي تملك علينا أنفسنا وعواطفنا . وتسحرنا السحر كله ، ذلك لأنها تجدد

اللذات الروحية . وتمنحنا لحظات من الأكتمال المطلق ، تغدو معها اللحظة الواحدة عمراً بأكمله . وأخص ما تمتاز به هذه اللذة « أنك حين تشعر بها تشعر بشيء من الحزن يصاحبها لأنها ستنقضى بعد حين طويل أو قصير . وأنت لا تحب أن تنقضى ، وأنت تود لو كانت خالدة . أو لو انقضت بانقضائها الحياة » (٢٣١) .

وبقدر ما تقربنا لحظات هذه اللذة الحقيقية من المثل الأعلى فإنها تزيد من شوقنا إليه ، ذلك لأن « المثل الأعلى ... شيء نطمح إليه ولكننا لا نبلغه لأنه بطبعه لا ينال » (٢٣٢) ولو قد بلغه طلابه وانتهوا منه إلى ما يرضيهم انتفت عن صفة المثل الأعلى ، وكان طلابه أضيق الناس به . « فسعادتهم في الطموح المستمر . والجهاد المتصل . لا في بلوغ الغاية والانتهاى إلى الأمد » (٢٣٣) ولذلك يمكن سحر المثل الأعلى للجمال الفنى في تأيه وتأنيبه . وفى أن كل ما يتكشف لنا منه يشوقنا إليه . فنظل متعلقين به . مؤمنين أن « ليس للجمال الفنى حدٌ وإنما هو مثل أعلى يمضى أمامنا . ونسعى نحن في إثره فنبلغ منه شيئاً . ثم نحس أن ما بلغناه ليس كل شيء . فنسعى ونسعى . وهو يمضى ويمضى » (٢٣٤) .

ومن المؤكد - عند طه حسين - أن سعينا وراء هذا المثل الأعلى للجمال هو الذى يمنحنا لحظات اللذة الحقيقية . حيث نحلق فى ذلك المثل الأعلى الذى تعيش فيه الملائكة . وبقدر ما تخلف فينا هذه اللحظات شوقاً إلى تكرارها . فإنها تخلف فينا سخطاً على سخافة الحياة اليومية التى نحياها . وبقدر ما يشدنا الشوق إلى المثل الأعلى ، حيث المثل الأعلى للجمال بصفوه وسموه . ينفردنا السخط من الحياة اليومية . حيث الأشياء بكدرها ونقائصها .

ولكن الحقيقة الأدبية تغدو - فى هذا السياق - قريبة من الحقيقة الصوفية . تشبهها فى تساميتها . وتشبهها فى نفورها من عالم الحياة اليومية . وتكاد تشبهها فى طبيعتها الحدسية . وليس من المصادفة - مع هذا القرب - أن يعلو المثل الأعلى الذى تنطوى عليه الحقيقة الأدبية على الزمان والمكان . وأن يغدو الأدب « غذاء للأرواح » ، وأن تصبح القيمة المتعالية للجمال قريبة هذا « الروح الخالد » الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها . فيحل فى كل جيل منها بمقدار . وأن تقترن هذه القيمة بالمثل الأعلى حيث المشاهد الرفيعة من الجمال . وحيث الروح الذى يحب الخير لأنه الخير . وحيث الفن الذى يحولنا « بهجة الجمال الخالد » . (٢٣٥)

قد يؤكد هذا التشابه بُعداً معرفياً متعالياً للحقيقة الأدبية . ولكن هذا البعد المعرفى

المتعالى يسقط نفسه على البعد الأخلاقى لهذه الحقيقة ، فيحوّلها إلى حقيقة متعالية تنأى بالأدب عن حياة البشر أكثر مما تقودهم إليها . وبقدر ما يغدو الجمال الفنى ، فى هذا التشابه ، قرين هذا الملأ الأعلى الذى تعيش فيه الملائكة ، يغدو الأدب نفسه نقيض هذا الملأ الأدنى الذى يعيش فيه البشر ، فيصبح التجاوز الخيالى للحقيقة الأدبية تجاوزاً لحياة البشر أنفسهم . ويصبح الخيالى نقيضاً صارماً للواقعى (٢٣٦) وبقدر ما يتعالى الخيالى على الواقعى يتحول عالم الخيال ليكون بديلاً لهيجاً لتوازن معتقد فى عالم الواقع . وهل سعد الناس - فيما يقول طه حسين - إلا باتباع الخيال ؟ (٢٣٧)

وعندئذ يصبح الأدب نقيضاً للحياة . يقابل صفاؤه وسموه كدر الحياة وصغائرها . وبقدر ما تقترب الحياة ، فى هذا التضاد ، بالركود والسخافة والصغائر والأثرية ، لتصبح أقرب إلى «صحراء ... عريضة ... مقفرة ... محرقة ... مضطربة ... مهلكة » ، أو أقرب إلى هذه «الأرض التى لا يمكن أن تستقيم أمورها إلا بالكذب والرياء» (٢٣٨) ، يقترب الأدب - فى المقابل - بواحة نضرة ، وبالعالم كله صفو وسمو ، فيقول طه حسين :

«لم أقرأ كتاباً يعجبني ولم أستمع بأل من الآثار الأدبية الرائعة إلا ازدادت إعجاباً بهذا التشبيه الشائع . الذى يصور الحياة كأنها صحراء عريضة مقفرة محرقة الشمس غليظة الأرض . مضطربة الريح كثيرة الرمال . ندفع فيها دفعا لا قبل لنا بمقاومته . فنلقى فيها الأهوال والخطوب . ولكن الأدب والفن والفلسفة تتيح لنا من حين إلى حين أن نستريح من هذا الجهد المكنى . حين نلقى فى بعض الطريق وسط هذه الصحراء المهلكة واحة نضرة . فيها الشجر والزهر . والروى والماء العذب . والنسيم الحلو العليل» (٢٣٩)

إن «الواحة» - فى هذا التشبيه - قرينة الآداب الرفيعة «التي نفعز إليها كلما ضيقنا بالحياة أو ضاقت بنا الحياة ، ونفعز إليها كلما غرتنا الأمانى وكادت الآمال تخدعنا عن أنفسنا ، وكاد رقى الحضارة يورطنا فى البطر والأشر» (٢٤٠) وتتجاوب «الواحة» - فى هذه الآداب الرفيعة - مع هذا العالم الذى يتدعه القصص . فتجد فيه ملجأ تأوى إليه ، «إذا ضاقت نفسك بهذه الحياة الراكدة التى يحياها الناس حين ينامون ، وحين يستيقظون ، وحين يضطربون فى أمورهم اليومية» (٢٤١) وتتجاوب هذه «الواحة» - ثانياً - مع العالم الذى يخلقه المسرح ، ذلك لأن المسرح «يغسل نفوس النظارة من أوضاع الحياة اليومية ، ويهيئها للعمل جديدة نقية ، عظيمة الحظ من النشاط والإقدام» (٢٤٢) وتتجاوب هذه «الواحة» -

أخيراً - مع عالم الشعر . لأن الشعر الجيد « جمال خالص ... يخلق لقارئه عالماً كله صفو . وكله سمو . وكله ارتفاع عن النقائص . وكله يسر وإسماح » .^(٢٤٣)

إن الأدب - الواحة ، في النهاية ، نقيض الحياة - الصحراء . ولذلك فهو عالم بديل من الحياة الفعلية للبشر . يتعالى عليها بما انطوى عليه من « حق » و « خير » . ويعرض ما فيها من قبح وشر . بما يمثل من « جمال » و « مثل أعلى » . صحيح أن هذا الأدب يستمد مادته وموضوعاته من هذه الحياة بأكثر من معنى ، ولكنه يتجاوزها ويسمو عليها ، فيخلق عالماً بديلاً كله صفو وسمو . قد نقول إن هذا العالم البديل يعود ليؤثر في حياة البشر ؛ لأنه يمنحهم من الراحة ما يعينهم على مواصلة الحياة . ويرقى نفوسهم بما قد يغريهم على أن يصلوا بالحياة إلى كمالها . ولكن هذا العالم البديل يغري الناس بما ينطوى عليه من سمو ذاتي ينأى عن حياتهم . فيبهج شوقهم إلى مشاهد متعالية مطلقة . أكثر مما يبهج شوقهم إلى تغيير حياتهم نفسها . ولذلك يتحول هذا العالم البديل - رغم سموه - إلى ملاذ سلبي ، فيصبح تسلية وراحة مؤقتة . تخفف وطأة الحياة ، دون أن تعين على تغييرها .

ويقدر ما ترتفع القيمة الجالية لهذا العالم البديل إلى ما يدنو من مرتبة الحقيقة الصوفية تنحدر هذه القيمة إلى مرتبة الراحة المؤقتة ، أو التسلية الممتعة . فيتعارض طرفاها تعارضاً حاداً . ليتصل أول الطرفين بهذا الملأ الأعلى الذي تعيش فيه الملائكة ، ويتصل ثاني الطرفين بالراحة المؤقتة من عناء العمل . أو بالتسلية التي قد تنسينا بعض الأحزان . قد تكون الراحة المؤقتة « راحة خصبة ... تعصم الإنسان من الفراغ الفارغ والجذب الذي يبيت القلوب » .^(٢٤٤) وقد تكون التسلية مفيدة . يكون معها الأدب مسلياً للناس « مريحاً ... لا يشق عليهم ولا يكلفهم جهداً ... يمنحهم لذة هادئة ... تصرفهم عن همومهم وتنسيهم أحزانهم بعض الشيء » .^(٢٤٥) ولكن تظل الراحة والتسلية قرينتي لونٍ يسير من التطهير . ولون من « اللهو البريء ... لا يخلو من عظة وعبرة » .^(٢٤٦) قد يُبرر هذا اللهو على أساس حاجة الناس « إلى شيء من فنون التسلية . ليستعينوا بذلك على احتمال الحياة . والمضي في جهادهم في غير سأم أو ملل أو فنور » .^(٢٤٧) وقد يبرر التطهير على أساس حاجة الإنسان إلى الأدب « حين يثقل الهم على نفسه . ويضطرب الحزن في صدره . ويضيق بالحياة والأحياء » .^(٢٤٨) ولكن يظل هذا التطهير وذلك اللهو البريء قرينى طرف يتعارض كل التعارض مع الجمال الخالص الذي لا يقع إلا في الملأ الأعلى . حيث يعيش الملائكة لا البشر .

٧ - ملاحظات أخيرة :

إن هذا التعارض - في النهاية - يذكّرنا بالتعارض الأوسع . وأعني التعارض بين التغير والثبات ، وبين التباين والتشابه ، وبين الخاص والعام . وبين النسبي والمطلق . وبين الوحدة والكثرة . إنه التعارض الذي يقوم على طرفين متقابلين لا ينحل التضاد بينهما . في كل الأحوال . لتتحول ثنائيتها إلى وحدة مركبة . وهو التعارض الذي تنطوى عليه بنية الصيغة النقدية كلها . عندما تضم هذه الصيغة مرايا المجتمع والفرد والإنسانية . على أساس من تجاوز . يحفظ لكل مرآة عناصر تتضارب مع عناصر المرآة الأخرى .

ولو عدنا - من هذا المنظور - إلى طبيعة الجمال الفني المطلق الذي يتردد في طبقات الإنسانية كلها ، ليحل في كل جيل منها بمقدار . وحاولنا أن نكتشف العلاقة المتبادلة بينه وبين الشكل المتغير الذي يتجلى فيه . لا حظنا الحدة التي تفصل بين محتوى مطلق . مجرد . أشبه بالمثل الأفلاطونية ، وبين شكل مادي متغير . أقرب إلى المظاهر المتكررة لهذه المثل . وإذا بحثنا عن تحديد دقيق للطرف الأول - من حيث تعارضه مع الطرف الثاني - لم نجد سوى مطلقات غير محددة . تقودنا إلى الملام الأعلی . وإلى ما فوق الزمان والمكان . فتنهى إلى تحويل الحقيقة الأدبية إلى ما يشبه أن يكون حقيقة صوفية . وإذا بحثنا عن تحديد دقيق للطرف الثاني لم نجد سوى وصف بالغ العمومية « لهذا الشكل الفني الخاص الذي يتشكل به الجمال الفني » .

وينعكس هذا التجاذب الحاد بين طرفي التنائية على كل طرف على حدة . فيغدو محتوى الأدب - في جانب منه - قرين مثل أعلى . أشبه بروح مطلق غير ملموس . بينما يغدو هذا المحتوى - في جانب مقابل - قرين مجموعة من القيم الإنسانية الملموسة . فيخلق الأدب - في جانبه الأول - داخل عالم الملائكة . ويتحرك نفس المحتوى - في جانبه الثاني - داخل عالم البشر . ليتقارب مع « المعنى الفلسفي القيم » ويتصل بـ « فكرة » أو رأى . أو مسألة فلسفية أو خلقية أو اجتماعية » (٢٤٩) . ويتعارض الشكل نفسه . فيغدو - في جانب منه - أقرب إلى المظهر الذي يحتوي ما يشبه المثل الأفلاطونية . ويغدو - في جانب مقابل - أقرب إلى « صورة الأدب » . بمعناها البلاغي الذي يرد جمال الأدب إلى « ألفاظه وصوره » . وهذه الأخيصة التي تثيرها ألفاظه وصوره » (٢٥٠)

هذا التعارض داخل كل طرف من ثنائية الجمال قرين التعارض بين طرفي الثنائية نفسها . وهو تعارض لا ينحل ؛ لأنه يقوم على صيغة المجاورة التي تصل بين عناصرها وصلاً خارجياً لا يتجاوز التناقضات التحتية ، ولذلك تؤدي المجاورة إلى إلغاء التجاوب التحققي بين « الفكرة التي تغذو العقل » ، و « العاطفة التي تغذو الشعور » ، و « الحركة التي تلذ الحس » . وبقدر ما تفصل بينها فإنها تقسم العمل الأدبي نفسه إلى ما يشبه أدراجاً متراسة بين دفتي كتاب . يضاف إلى ذلك أن المجاورة تمزق ذلك التوازن الذي يسعى الجمال الفني إلى تحقيقه بين القوة الحيوية التي تدفع إلى النشاط ، والقوة العاقلة التي تهدي إلى المعرفة ، والضمير الذي يدفع إلى الخير . وبقدر ما ثبتي المجاورة على مفهوم « الملكات » تصل بين القوى الثلاث وصلاً خارجياً ، تحتفظ معه كل قوة بوحدها وعزلتها .

إن الملكات التي يخاطبها الجمال الفني تتراص مكانياً بعلاقات المجاورة مثلما تتراص المراتب الثلاث مكانياً داخل نفس العلاقات . ولذلك يسمو الجمال الفني إلى الملأ الأعلى ليقترن بمرآة الإنسانية . ويهبط إلى الملأ الأدنى ليقترن بمرآتي المجتمع والفرد . ولكن تحوله في ارتفاعه يتضاد مع تحوله في هبوطه . فيغدو مفهوم الجمال نفسه منقسماً . ممزقاً . غامضاً .

عندئذ يقول طه حسين إن الأدب لا يكون إلا جميلاً لأن طبيعته تقتضي ذلك . فهو « لم يوجد إلا للسمو بالنفس . إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال » . ولكن ما إن يصل طه حسين إلى هذه المشاهد الرفيعة للجمال حتى يقول لقارئه :

(٢٥١)
« لا تستطيع أن تحدد هذا الجمال ولا أن تعرف معرفة دقيقة من أين يأتي » .

قد يكون الحل أن نبحث عن هذا الجمال على مستوى التباين والمغايرة . أو مستوى الخاص والكثرة . فنبحث في الصور التي تعكسها مرايا الأدباء ومرايا المجتمعات . وأن نبحث عن هذا الجمال على مستوى التشابه والثبات والعام والوحدة . فتأمل هذه المشاهد الرفيعة من الجمال . منعكسة في مرآة الإنسانية . أما البحث الأول فإنه - رغم اهتمامه بالقيمة المضافة - ينتهي إلى تحويل الأدب إلى محاكاة للشخصية أو محاكاة للحياة الاجتماعية . لكنه - على كل حال - ينطوي على حركة يمكن قياسها بمعنى من المعاني . وعلى استجابة يتحرك معها الناقد من العمل الأدبي إلى خارجه . فيقيس العمل - كصورة متخيلة - على أصل يكمن في شخصية الأديب أو في المجتمع . ويتأمل الفارق بين الأصل وصورته لتأكيد هذه القيمة المضافة . التي تغدو قيمة جمالية بمعنى من المعاني .

ولكن هذه الحركة غير ممكنة في تأمل المشاهد الرفيعة من الجمال ، على المستوى الثابت والعام والمطلق لمرآة الإنسانية ، إذ ليس هناك مجتمع محدد ، يمكن رد صورة المرأة إليه . وليست هناك شخصية تاريخية يمكن المقارنة بين قسماتها وقسمات العمل الأدبي . ليس هناك سوى هذا المطلق ، المثل الأعلى ، الروح الخالد الذي يتردد في طبقات الإنسانية كلها . ومن المستحيل قياس الصورة إلى أصلها من منظور هذا الروح أو المثل الأعلى ، فكلاهما تجريده محض يصعب تحويله إلى تصور إجرائي فعال ، في حركة النقد ، فلا يبقى - والأمر كذلك - سوى « هذه اللذة المقدسة التي يخلقها الفن فينال بها القلوب والعقول » . (٢٥٢)

إن هذه اللذة قد تحل المشكل ، من حيث الظاهر على الأقل ، فتؤكد لنا أن الجمال الفني - وإن لم يدرك في ذاته - يمكن أن يدرك من حيث آثاره فينا ، وأن المثل الأعلى ، وإن لم نلمسه ونصل إليه ، يمكن أن نعثر على بعض عطائاه في أعماقنا . عندئذ يقول طه حسين :

« ليس يعنى من الأدب إلا أن يحدث في نفسى ما يبدله الأثر الفني من هذا الشعور الرفيع بالجمال » . (٢٥٣)

لكن هذا الحل يحول اتجاه الحركة النقدية للنقد نفسه ، أعنى أن الناقد لن يتوجه من العمل الأدبي إلى الخارج حيث يقع الأديب والمجتمع . ولن يوازن بين صور المرايا وأصلها . بل يوازن بين صور المرايا وآثارها . فتتحول الأعمال الأدبية من معلولات لعلل ترتد إلى الأدباء والمجتمعات . لتصبح عللا لمعلولات تتخلق داخل الناقد نفسه . وتتصارع داخل العملية النقدية . لذلك ، حركتان متجاورتان في المكان . متعارضتان في الاتجاه .

وينتقل طه حسين . في الحركة الأولى . من العمل الأدبي إلى أصل قبلى سابق . يرتبط بالمجتمع أو شخصية الأديب . ليلمح العلاقة بين الصور المنعكسة في مرايا المجتمعات والأدباء والأصل الذي تصوره هذه المرايا . فيحلل طه حسين عناصر الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بهذا الأصل ، ويحكم عليها من حيث تمثيلها لهذا الأصل . وينتقل طه حسين . في الحركة الثانية . من العمل الأدبي إلى الآثار التي يخلقها العمل في نفسه . فيحلل الأعمال الأدبية من حيث هي علل لمعلولات تبرز داخله . باعتباره قارئاً متلقياً مستجيباً ، ويفسر الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بالانفعالات التي تثيرها في داخله . ويحكم عليها من حيث قوتها أو ضعفها في إثارة هذه الانفعالات .

لنقل إن الحركة الأولى تصل طه حسين بتين وسانت بيف ، وتمكنه - بوسيلة أوبأخرى - من أن يحاور بين أفكارهما وأفكار تراثه النقدي ، وتمكنه من أن يحاور بين كارلو نالينو وابن خلدون وأوجست كونت ، مثلما يحاور بين مفاهيم « نظرية التعبير » في النقد الأوروبي ومفاهيم « اللفظ والمعنى » في البلاغة العربية الموروثة . ومن الممكن - مع كل هذه المجاورة - أن تتقارب هذه الحركة مع الوجودية وتتباعدها عن الواقعية ، وأن تناقش الوظيفة الاجتماعية للأدب ، على نحو يحاور بينها وبين وظيفته التعبيرية ، ليتجاوز الجبر التاريخي لحركة المجتمعات مع الجبر النفسي لإبداع الأدباء . ولنقل إن الحركة الثانية تصل طه حسين بالنقد الانطباعيين ، من أمثال لومتر وأناطول فرانس وغيرهما ، وتجاوز بين أفكار هؤلاء النقاد والعناصر الانطباعية في تراثنا النقدي . ابتداء من لغوى القرن الثاني للهجرة وانتهاء بسيد بن على المرصني .

ولكن بقدر ما تقوم حركتا العملية النقدية على التعارض . يصيب التعارض العملية النقدية بالتذبذب والتضارب . في كل مستوى من مستوياتها . خصوصا عندما تزداد حدة التعارض لتقترب من التناقض . أو تقع فيه . وعندئذ يوقع التعارض العملية النقدية في أسر تمزق حاد بين طرفين متدبرين يتنازعانها . وبقدر ما تتحول العملية النقدية . في الحركة الأولى . لتصبح قرينة قراءة شخصيات الأدباء وروح العصر من خلال الأعمال الأدبية . تتحول - في الحركة الثانية - إلى قراءة الناقد لانطباعاته من خلال الأعمال الأدبية . وبقدر ما تصبح الأعمال الأدبية ، في الحركة الأولى . مرايا تعكس الأدباء والمجتمعات يتحول النقد نفسه ، في الحركة الثانية ، ليصبح مرايا تعكس الناقد . وتصور نواذعه الذاتية . فتواجهه مرايا الناقد بعد أن كنا نواجهه مرايا الأدب .

الهوامش

- (١) فلسفة ابن خلدون ، ص ٨٥ ، ١١١ .
- (٢) نظام الأئيينين ، ص : ٣١٥ - ٣١٦ .
- (٣) «لقد آمن ابن خلدون - في الحقيقة - بمبدأ الجبر التاريخي . ولنا كل الحق في أن نعتبر أنه قد سبق مونتسكيو من تلك الوجهة » . فلسفة ابن خلدون ، ص : ٤٤
- (٤) حديث الأربعاء ، ٢ / ٩٥ .
- (٥) تجديد ذكرى أبي العلاء . ص : ٢٨٢ .
- (٦) حديث الأربعاء ، ٢ / ٣ - ٤ .
- (٧) من تاريخ الأدب العربي . ١ / ٤٦٧ .
- (٨) نظام الأئيينين ، ص : ٣٢٥ .
- (٩) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٠ .
- (١٠) ألوان ، ص : ١٣ .
- (١١) المصدر السابق ، ص : ١٧ .
- (١٢) من تاريخ الأدب العربي ، ١ / ٤٦٤ .
- (١٣) حديث الأربعاء ، ٢ / ٩٠ .
- (١٤) ألوان ، ص : ٥ - ٦ .
- (١٥) حديث الأربعاء ، ١ / ٧٠ .
- (١٦) المصدر السابق ، ١ / ٣٠٧ .
- (١٧) من تاريخ الأدب العربي ، ١ / ٦٣١ .
- (١٨) المصدر السابق ، ١ / ٦٥٠ .
- (١٩) المصدر السابق ، ٢ / ٩ .
- (٢٠) المصدر السابق ، ٢ / ١١ .
- (٢١) المصدر السابق ، ٢ / ٥٧ .
- (٢٢) المصدر السابق ، ٢ / ٤٨ .
- (٢٣) من حديث الشعر والنثر ، ص : ٥٤ .
- (٢٤) المصدر السابق ، ص : ٨٨ .

- (٢٥) من تاريخ الأدب العربي ، ٢ / ١٦ .
- (٢٦) من حديث الشعر والنثر ، ص : ٥٦ .
- (٢٧) ألوان ، ص ٢٩ .
- (٢٨) من تاريخ الأدب العربي ، ١ / ٦٣٤ - ٦٣٥ .
- (٢٩) راجع :
- ١ - بلاشير ، أبو الطيب المتنبي ، دراسة في التاريخ الأدبي ، ترجمة إبراهيم الكيلاني ، منشورات وزارة الثقافة . دمشق ، ١٩٧٥ . وقد صدر كتاب بلاشير - بالفرنسية - في باريس عام ١٩٣٥ .
- ٢ - محمود شاكر ، المتنبي ، المقتطف . يناير . ١٩٣٦ .
- ٣ - عبد الوهاب عزام ، ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام ، بغداد سبتمبر ١٩٣٦ .
- (٣٠) مع المتنبي ، ص . ٣٧٩ . وسأشير إلى بقية الاقتباسات في المتن .
- (٣١) حديث الأربعاء ، ١ / ١١١ .
- (٣٢) المصدر السابق ، ١ / ٧٠ .
- (٣٣) المصدر السابق ، ١ / ٢٩٥ .
- (٣٤) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٣١ .
- (٣٥) حديث الأربعاء ، ١ / ٢٣٠ .
- (٣٦) ألوان ، ص : ١٢ .
- (٣٧) المصدر السابق ، ص . ١٣ .
- (٣٨) المصدر السابق ، ص . ١٧ .
- (٣٩) المصدر السابق ، ص : ١٦٦ .
- (٤٠) حديث الأربعاء ، ٢ / ٨٤ .
- (٤١) المصدر السابق ، ٢ / ٨٣ .
- (٤٢) المصدر السابق ، ٢ / ٨٤ .
- (٤٣) المصدر السابق ، ٢ / ٢٠ .
- (٤٤) على هامش السيرة ، ص : ٧ - ٨ .
- (٤٥) ألوان ، ص : ١٣ .
- (٤٦) حديث الأربعاء ، ١ / ١٩ .
- (٤٧) المصدر السابق ، ١ / ١٤٨ .
- (٤٨) المصدر السابق ، ١ / ١٣٢ .
- (٤٩) المصدر السابق ، ١ / ١٤١ .
- (٥٠) المصدر السابق ، ٢ / ٩٣ .
- (٥١) المصدر السابق ، ١ / ١٩ .
- (٥٢) المصدر السابق ، ١ / ١٩٠ .
- (٥٣) المصدر السابق ، ١ / ٢١٨ .
- (٥٤) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٣ .
- (٥٥) المصدر السابق ، ٢ / ٩٣ - ٩٤ .
- (٥٦) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٢٦ .
- (٥٧) المصدر السابق ، ص : ٣٠ .
- (٥٨) المصدر السابق ، ص . ١٠٨ .
- (٥٩) فلسفة ابن خلدون ، ص . ١٦٦ .
- (٦٠) حافظ وشوقي ، ص : ٤٥ .
- (٦١) راجع : فصول في الأدب والنقد ص . ٩٩ وما بعدها .

- (٦٢) مستقبل الثقافة ، ص : ٤٩٣ .
 (٦٣) فلسفة ابن خلدون ص : ٤٦ - ٤٨ .
 (٦٤) حديث الأربعاء ، ٢ / ٦٨ .
 (٦٥) نقد وإصلاح ، ص : ٦٩ .
 (٦٦) مستقبل الثقافة ، ص : ٣٨ - ٣٩ .
 (٦٧) خصام ونقد ، ص : ٤٤ .
 (٦٨) على هامش السيرة ، ص : ٨ .
 (٦٩) رحلة الربيع والصيف ، ص . ١٠٩ .
 (٧٠) المصدر السابق ، ص : ١٠٨ - ١٠٩ .
 (٧١) مستقبل الثقافة ، ص : ٤٩٢ - ٤٩٣ .
 (٧٢) في الأدب الجاهلي ، ص : ٣٥٣ .
 (٧٣) Albert Hourani, Arabic Thought in the Liberal Age, p. 328.

- (٧٤) كتب ومؤلفون ، ص . ١٣٣ .
 (٧٥) صحف مختارة . ص : ٥ .
 (٧٦) المصدر السابق ، ص . ١٦ .
 (٧٧) المصدر السابق ، ص ٣٥ .
 (٧٨) قادة الفكر ، ص ٩٦ .
 (٧٩) المصدر السابق ، ص : ٢٠ .
 (٨٠) المصدر السابق ، ص : ١٤ - ١٥ .
 (٨١) أوديب تيسروس . ص . ١٤ .
 (٨٢) صحف مختارة . ص . ٣٤ .
 (٨٣) المصدر السابق . ص . ٤٤ .
 (٨٤) المصدر السابق . ص : ١٦١ .
 (٨٥) المصدر السابق . ص : ١٦٢ .
 (٨٦) قادة الفكر . ص . ٢٠٩ .
 (٨٧) المصدر السابق . ص : ٣٥ .
 (٨٨) المصدر السابق . ص . ٤٠ .
 (٨٩) قادة الفكر ، ص . ٨٣ .
 (٩٠) المصدر السابق . ص . ٩٠ - ٩١ .
 (٩١) المصدر السابق . ص : ١٢٧ - ١٢٨ .
 (٩٢) المصدر السابق . ص : ١٦٩ .
 (٩٣) المصدر السابق . ص . ١٩٣ .
 (٩٤) المصدر السابق . ص . ١٨٨ .
 (٩٥) المصدر السابق . ص . ١٨٩ - ١٩٠ .
 (٩٦) كتب ومؤلفون . ص . ٢٧٢ .
 (٩٧) قادة الفكر ، ص . ١٩١ .
 (٩٨) المصدر السابق . ص . ١٩٢ .
 (٩٩) المصدر السابق . ص . ٢٠٨ .
 (١٠٠) المصدر السابق . ص . ٢١٩ .
 (١٠١) المصدر السابق . ص : ٢١٥ .

- (١٠٢) المصدر السابق ، ص : ٢١٤ - ٢١٥ .
- (١٠٣) المصدر السابق ، ٢٤٨ .
- (١٠٤) حديث الأربعاء ، ٢ / ٦٦ .
- (١٠٥) رحلة الربيع والصيف ، ص : ١٠٩ - ١١٠ .
- (١٠٦) كتب ومؤلفون ، ص : ١١٢ - ١١٣ .
- (١٠٧) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١١ .
- (١٠٨) المصدر السابق ، ص : ١٣ .
- (١٠٩) كتب ومؤلفون ، ص : ٢٥٢ .
- (١١٠) المصدر السابق ، ص : ٣٥٣ .
- (١١١) حديث الأربعاء ، ٣ / ٧٦ .
- (١١٢) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٩ .
- (١١٣) لحظات ، ص : ١١٨ .
- (١١٤) من حديث الشعر والنثر ، ص : ٢٠ .
- (١١٥) مستقبل الثقافة ، ص : ٤٩٣ .
- (١١٦) فصول في الأدب والقد ، ص . ٨٨ - ٨٩ .
- (١١٧) المصدر السابق ، ص : ٥٤ .
- (١١٨) نقد وإصلاح ، ص : ١٦٩ .
- (١١٩) في الأدب الجاهلي . ص : ٢١ .
- (١٢٠) المصدر السابق ، ص . ١٢٤ .
- (١٢١) المصدر السابق ، ص : ١٩٥ - ١٩٦ .
- (١٢٢) المصدر السابق ، ص : ١٢٥ .
- (١٢٣) من تاريخ الأدب العربي ، ٢ / ٣٤ .
- (١٢٤) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٨ .
- (١٢٥) مستقبل الثقافة ، ص . ٣٩ .
- (١٢٦) في الأدب الجاهلي ، ص : ١٢٦ - ١٢٧ .
- (١٢٧) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية . ص : ٤٤ .
- (١٢٨) قصص تمثيلية ، ص ٦٠٦ .
- (١٢٩) في الأدب الجاهلي ، ص : ٧٤ .
- (١٣٠) من بعيد ، ص : ٢٤٦ .
- (١٣١) في الأدب الجاهلي ، ص : ٦٢ .
- (١٣٢) المصدر السابق ، ص : ٦٥ .
- (١٣٣) ألوان ، ص ٥ - ٣٢ .
- (١٣٤) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٩٩ .
- (١٣٥) مستقبل الثقافة ، ص ٤٩٠ .
- (١٣٦) في الأدب الجاهلي ، ص : ٣٥٤ - ٣٥٨ .
- (١٣٧) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٧ .
- (١٣٨) حديث الأربعاء ، ٢ / ٦ .
- (١٣٩) في الأدب الجاهلي ، ص : ١٢٥ .
- (١٤٠) حديث الأربعاء ، ٢ / ٦ .
- (١٤١) المصدر السابق ، ٢ / ١٦ .
- (١٤٢) من حديث الشعر والنثر ، ص : ٢٣ - ٢٤ .

- (١٤٣) المصدر السابق . ص : ٣٩ - ٤٠
 (١٤٤) ألوان ، ص : ٧ .
 (١٤٥) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٢ .
 (١٤٦) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٠ - ١١ .
 (١٤٧) في الأدب الجاهلي ، ص : ١٩٥ .
 (١٤٨) كتب ومؤلفون ، ص : ٢١٩ - ٢٢٠ .
 (١٤٩) قادة الفكر ، ص . ١٩ .
 (١٥٠) من بعيد ، ص : ٨٤ - ٨٥ .
 (١٥١) المصدر السابق ، ص : ٩٠ .
 (١٥٢) حديث الأربعاء ، ١ / ١٧٣ .
 (١٥٣) المصدر السابق ، ١ / ٢١٨ .
 (١٥٤) في الأدب الجاهلي ، ص : ٧١ - ٧٢ .
 (١٥٥) حديث الأربعاء ، ١ / ١٨٦ ، والأصل مقال نشر في (١٠ سبتمبر سنة ١٩٢٤) في جريدة السياسة .
 (١٥٦) راجع تفاصيل نتائج الدراسات الاستشرافية في .

Pierre Cachia, Taha Husayn, His place in the Egyptian Literary Renaissance, pp. 145 - 149.

- (١٥٧) في الأدب الجاهلي ، ص : ٢٢٢ .
 (١٥٨) حديث الأربعاء ، ١ / ١٧٨ .
 (١٥٩) المصدر السابق ، ٢ / ٦٨ .
 (١٦٠) المصدر السابق ، ٢ / ٢٦ .
 (١٦١) راجع : المصدر السابق ، ١ / ٣١١ - ٣١٢ .
 (١٦٢) نسمع : «ولو أني أقمن بالتناسخ لقلت إن نفس ابن أبي ربيعة قد فرت بها أطوار الحياة المختلفة فهديتها تهدياً وصفتها تصفية ، ثم تمثلت في هذا العصر الحديث في شخص بيزلولقي فكتب ما كتب بيزلولقي » حديث الأربعاء ، ١ / ٣١٢ - ٣١٣ .
 (١٦٣) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٠٦ - ١٠٧ .
 (١٦٤) المصدر السابق ، ص . ١٠٧ .
 (١٦٥) مع أبي العلاء في سجنه ، ص : ٢ .
 (١٦٦) ألوان ، ص : ٢٦٦ .
 (١٦٧) المرجع السابق ، ص : ١١٥ .
 (١٦٨) راجع : ألوان ، ص : ١٦٤ - ١٨٧ .
 (١٦٩) المصدر السابق ، ص : ١٠٥ - ١١٥ .
 (١٧٠) المصدر السابق ، ص : ٢٦٦ .
 (١٧١) كتب ومؤلفون ، ص . ١٣٩ .
 (١٧٢) محمود المسعدى ، السد (التذليل) ، ص : ٢٤٠ .
 (١٧٣) من لغز الصيف إلى جد الشتاء ، ص : ٣٤٥ .
 (١٧٤) حديث الأربعاء ، ١ / ١٧٩ .
 (١٧٥) المصدر : السابق ، ١ / ١٥٢ .
 (١٧٦) المصدر : السابق ، ٢ / ١٢٠ .
 (١٧٧) في الأدب الجاهلي ، ص : ٣٥٣ .
 (١٧٨) من أدب التمثيل ، ص : ١٧٦ .
 (١٧٩) جنة الشوك ، ص . ١٨ .

- (١٨٠) صحف مختارة ، ص : ٣٤ .
 (١٨١) حديث الأربعاء ، ٣ / ٧٦ .
 (١٨٢) فصول في الأدب والنقد ، ص : ١٤٥ .
 (١٨٣) القدر ، ص : ٧ .
 (١٨٤) كتب ومؤلفون ، ص : ١٩٦ .
 (١٨٥) المصدر السابق ، ص : ١٩٦ .
 (١٨٦) من أدب التثيل ، ص : ١٥١ .
 (١٨٧) لحظات ، ص : ١٢١ .
 (١٨٨) صوت باريس ، ص : ٥٧٢ .
 (١٨٩) لحظات ، ص : ٢٤٩ .
 (١٩٠) من أدب التثيل ، ص : ١٤٩ - ١٥٠ .
 (١٩١) قصص ثخيلية ، ص : ٦٣٨ .
 (١٩٢) من أدب التثيل ، ص : ١٧٨ .
 (١٩٣) لحظات ، ص : ١٥٧ .
 (١٩٤) ألوان ، ص : ١١٥ .
 (١٩٥) القدر ، ص : ٩ .
 (١٩٦) كتب ومؤلفون ، ص : ١٩٧ .
 (١٩٧) حافظ وشوقي ، ص : ٣ - ٤ .
 (١٩٨) المرجع السابق ، ص : ١٤ .
 (١٩٩) المرجع السابق ، ص : ٢١ - ٢٢ .
 (٢٠٠) خصام ونقد ، ص : ٥٢ .
 (٢٠١) القصر المسحور ، ص : ١٠٣ .
 (٢٠٢) حافظ وشوقي ، ص : ٢١ - ٢٢ .
 (٢٠٣) المرجع السابق ، ص : ٣٨ - ٣٩ .
 (٢٠٤) أحاديث ، ص : ١٩ .
 (٢٠٥) حافظ وشوقي ، ص : ٢٦ - ٢٧ .
 (٢٠٦) راجع فهم طه حسين للمثل ، قادة الفكر ، ص : ١٤١ .
 (٢٠٧) من لغو الصيف ، ص : ٦٦ .
 (٢٠٨) قصص ثخيلية ، ص : ٦١٤ .
 (٢٠٩) لحظات ، ص : ١٦٤ .
 (٢١٠) خصام ونقد ، ص : ٦٣ .
 (٢١١) ألوان ، ص : ٦١ .
 (٢١٢) خصام ونقد ، ص : ٨٥ .
 (٢١٣) صوت باريس ، ص : ٤٩٦ .
 (٢١٤) أحلام شهرزاد ، ص : ١٣٠ .
 (٢١٥) لحظات ، ص : ٢٤٨ .
 (٢١٦) أوديب تيسيرس ، ص : ٤ .
 (٢١٧) نقد وإصلاح ، ص : ٧٨ .
 (٢١٨) خصام ونقد ، ص : ١١٩ .
 (٢١٩) بين بين ، ص : ٤٢٩ .

- (٢٢٠) قصص تمثيلية ، ص : ٥٧٩ .
ربما كان من المفيد أن أشير إلى الأصول الأرسطية لهذا الفهم ، وصلتها بمفهوم آرسطو عن «المحتمل» و «الممكن بالضرورة» . ولكن طه حسين يصنف الأصول الأرسطية مع غيرها من الأصول الأعلامونية ليصل إلى توليمنتها الخاصة ، المرتبطة - في النهاية - بصيغة المجاورة .
- (٢٢١) أحلام شهرزاد ، ص : ١٣٢ .
(٢٢٢) صوت باريس ، ص : ٧١٩ .
(٢٢٣) قصص تمثيلية ، ص : ٦٧٠ .
(٢٢٤) المصدر السابق ، ص : ٦٥١ .
(٢٢٥) صوت باريس ، ص : ٧٤١ .
(٢٢٦) لحظات ، ٢٦١ .
(٢٢٧) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٥٢ .
(٢٢٨) ألوان ، ص : ٣٦٥ .
(٢٢٩) لحظات ص : ١٧٩ .
(٢٣٠) المصدر السابق ، ص : ٢٣٥ .
(٢٣١) قصص تمثيلية ، ص : ٦٧٣ - ٦٧٤ ورحلة الربيع والصيف . ص : ٥٨ .
(٢٣٢) نقد واصلاح ، ص : ٧٨ .
(٢٣٣) أحلام شهرزاد ، ص : ٢٥ .
(٢٣٤) حافظ وشوقي ، ص : ١٣٦ .
(٢٣٥) أحاديث ، ص : ١٧ ، ٢٤ .
(٢٣٦) انظر : من لغو الصيف . ص : ٣٢٠ - ٣٢٢ .
(٢٣٧) راجع : فصول في الأدب والنقد ، ص : ٧٨ .
(٢٣٨) لحظات ، ص : ٢٦١ .
(٢٣٩) كتب ومؤلفون ، ص : ٢١٧ .
(٢٤٠) ألوان ، ص : ٢٢٧ - ٢٢٨ .
(٢٤١) أحلام شهرزاد ، ص : ٨٣ .
(٢٤٢) فصول في الأدب والنقد ، ص : ١٣٩ .
(٢٤٣) خصام ونقد ، ص : ٢٠٨ - ٢٠٩ .
(٢٤٤) القدر ، ص : ٦ .
(٢٤٥) من أدب الجنيل ، ص : ٦٠ .
(٢٤٦) صوت باريس ، ص : ٤٣٦ .
(٢٤٧) ألوان . ص : ٨ ، ٣ .
(٢٤٨) حديث الأربعاء ، ٣ / ١٨٤ .
(٢٤٩) لحظات ، ص : ٢٢٣ .
(٢٥٠) خصام ونقد ، ص : ٨٤ .
(٢٥١) المصدر السابق ، ص : ٨٥ - ٨٦ .
(٢٥٢) لحظات ، ص : ٢٣٥ .
(٢٥٣) خصام ونقد ، ص : ٨٦ .

القسم الثاني | مزايا الناقد

« الناقد مرآة صافية واضحة كاحسن ما يكون الصفاء
والوضوح والحلاء . وهذه المرآة تعكس صورة الأديب
نفسه كما تعكس صورة الناقد »

« فصول في الأدب والنقد »



بين الأدب والنقد

« وفي الحق إلى أميل إلى أن أقسم الأدب إلى قسمين :
أدب المنتفعين وأدب الناقلين الدارسين ، أو قل أدب
الكتاب والشعراء وأدب العلماء من المؤرخين
والناقلين » .

« من بعيد » .

العلاقة بين الأدب والنقد - عند طه حسين - علاقة أشبه بالعلاقة بين مرأتين متقابلتين ، تشترك كلتاهما في خاصية الانعكاس ، وتشترك كلتاهما فيما يمكن أن تنقله إحداها إلى الأخرى . ذلك لأن الأدب يعبر عن شخصية الأديب ، ويعبر عن عصره ، فهو مرآة لها ، مثلما هو مرآة للمثل الأعلى الذى تطمح إليه الإنسانية . والنقد - فيما يفهمه طه حسين - تعبير عن شخصية الناقد ، وتعبر عن عصره ، فهو مرآة ل كليهما على السواء ، مثلما هو تجسيد للسعى وراء المثل الأعلى الذى تطمح إليه الإنسانية . وإذا كانت البداية الفردية لمرآة الأدب ترتبط بعملية وجدانية ، تصدر صدورا طبيعيا عن انفعالات فردية ، فإن بداية العملية النقدية لا تختلف جذريا عن هذه العملية الوجدانية . إن ما يحرك الأديب هو ما يحرك الناقد ، على أساس من حركة هذه العملية الوجدانية التى تنتج أدبا فى حالة الأديب ، وتنتج نقدا فى حالة الناقد .

قد يتخذ الأديب من «طبائع الأشياء وحقائقها» «مادة» لأدبه و«موضوعا» لإنتاجه ، ويتخذ الناقد «صور الأشياء ونماذجها» ، أى الأدب نفسه ، مادة لنقده وموضوعا لإنتاجه ، ولكن بظل كلاهما - فيما يرى طه حسين - مماثلا للآخر ونظيرا له ؛ ذلك لأن كليهما يفعل بما يكتب ، ولا يكتب إلا تحت وطأة مؤثر قوى ، يثير مشاعره وأحاسيسه ، كما أن كليهما يجد اللذة والمتاع فى الكتابة ؛ لأنها تخلصه من عبء انفعالاته الضاغطة بالتعبير عنها ، بل إن كليهما يجد اللذة والمتاع فى تأثر القراء به وفهمهم عنه ، ولذلك فإن ما ينتجه كلاهما ، من نقد أو أدب ،

هو مرآة لصاحبه ، تعكس صورته الخاصة ، مثلما تعكس عصره وطموحاته الإنسانية .
وإذا كانت مرآة الأدب تعكس جوانب ثلاثة . هي المبدع والمجتمع والقيم الإنسانية
المرتبطة بالمثل الأعلى ، فإن مرآة النقد تعكس هذه الجوانب ، ولكن من زاوية مغايرة
فحسب . يقول طه حسين :

« الناقد آخر الأمر أديب بأدق معاني الكلمة . والنقد آخر الأمر أدب بأصح معاني
الكلمة أيضا . وربما أتاحت للناقد مزايا لاتتاح للأديب المنشئ . فالناقد مرآة
لقرائه كالأديب . والقراء مرآة للناقد كما أنهم مرآة للأديب أيضا . ولكن الناقد مرآة
صافية واضحة جلية . كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلالة . وهذه المرآة
تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد . فالصفحة من النقد الحليق
هذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث . نفسية المنشئ المؤثر .
ونفسية القارئ المتأثر . ونفسية الناقد الذي يقضى بينها »^(١) .

ومن الممكن أن نستبدل - في النص السابق - المجتمع بالقراء ، دون أن يتغير المعنى
كثيرا ؛ ذلك لأن الأديب يتوجه بأدبه إلى قراء يعيش معهم في مجتمع واحد . وإذا تم هذا
التعديل أمكن لنا أن نقول ، دون أن نتباعد عن مجرى تفكير طه حسين ، إن النقد الحليق بهذا
الاسم جماع من الصور لنفسية المنشئ ، ونفسية المجتمع ، ونفسية الناقد . وبمثل ذلك يحدث
نوع من التوازي ، بين ما تعكسه مرآة الناقد ، وما تعكسه مرآة الأديب . فإذا تصورنا مرآتين
توازي إحداهما الأخرى على نحو ما ، بحيث يمكن للثانية أن تعكس مافي صفحة الأولى ،
قلنا : إن النقد لابد أن يصور شخصية المبدع التي يعكسها الأديب ، كما إنه يصور المجتمع الذي
استجاب إليه الأديب ، أو الذي استجاب إلى الأديب ، وأخيرا يصور الجمال الذي ينطوي
عليه الأديب ، والذي لايتجلى إلا من خلال صفحة إحساس الناقد وذوقه . ومادام الجمال
لايحدّد ، وليس له أى وجود مادي ، فلا سبيل إلى معرفته إلا بآثاره التي يخلفها في ذوق
الناقد ، أو شعوره ، أو صفحة إحساسه . وبذلك يكون النقد مرآة لنفسية الناقد مثلما هو مرآة
للأديب .

ومادام الأمر كذلك فلا بد أن يعكس النقد الأدبي - فيما يرى طه حسين - جانبين
منفصلين في الظاهر ، متداخلين في الواقع . وهما نفسية الأديب الذي أنشأ العمل الأدبي
ونفسية الناقد الذي أنشأ العمل النقدي . ومادما قد دخلنا في المنطقة النفسية للناقد فقد دخلنا
في منطقة الأديب ، على نحو مايفهمه طه حسين ، ليغدو النقد نوعا آخر من أنواع الأدب ،

يختلف عنه في الدرجة ، ولكنه لا يختلف عنه في الكيف ، فيعتمد النقد على الذوق أكثر مما يعتمد على الفهم ، ويتوسل بالعواطف أكثر مما يتوسل بالعقل .

قد تتميز مرآة النقد الأدبي بتعدد الجوانب التي تعكسها ، خصوصاً عندما تضم الصور المرتسمة على صفحاتها نفسية الناقد إلى نفسية الأديب والقارئ ، ولكن هذا التميز نفسه يؤكد الطبيعة الأدبية للنقد الأدبي ، فيؤكد اعتماد الناقد على انفعالات مماثلة لانفعالات الأديب . وقد يلحق عمل الناقد عمل الأديب ، أو يعقبه في الزمان ، لأن الناقد لا يكتب إلا عن أعمال أدبية موجودة سلفاً ، ولكن العلية الوجدانية التي تحرك كلا من الناقد والأديب تشكل أساساً ثابتاً لعملية واحدة في جوهرها ، مختلفة في مظهرها ؛ فاهزة الانفعالية إزاء مثير من المثيرات ، وما ينتج عنها من استجابة تتمثل في كتابة ، فضلاً عما يعقب الكتابة من إحساس بالراحة أو اللذة ، كلها أشياء متحدة في حالتها الأدب والنقد ، كل مافي الأمر أن معلول الهزة الانفعالية في الحالة الأولى ، وهو الأدب ، قد صار علة لهزة انفعالية مماثلة تنتج النقد الأدبي ، في الحالة الثانية . أما جوهر العلاقة السببية ، أو العلية ، ونتائجها فيظل واحداً في الحالتين .

٢ - الأدب الإنشائي والأدب الوصفي :

ولذلك يقول طه حسين : إن الأدب هو «مأثور الكلام وما يتصل به لتفسيره وتذوقه»^(٢) . ويعني بهذا التعريف أن «الأدب» مصطلح يشمل لونين من النشاط ، لكنه يجمع بينهما جمعا ، لا ينفصل فيه أحدهما عن الآخر .

أما النشاط الأول فهو ما يسميه طه حسين «الأدب الإنشائي» ، وأما النشاط الثاني فهو «الأدب الوصفي» . ويشير المصطلح الأول إلى الأدب ، من حيث هو آثار يحدتها صاحبها ، لا يريد بها إلا الجمال الفني في نفسه ، أي «لا يريد بها إلا أن يصف شعوراً أو إحساساً أحسه أو خاطراً خطر له ، في لفظ يلائمه رقة ولينا وعذوبة ، أو روعة وعنفا وخشونة» . ويؤكد طه حسين أن هذا «الأدب الإنشائي» ، الذي ينقسم إلى شعر ونثر ، ينتجه الكتاب والشعراء ، لا لأنهم يريدون أن ينتجوه ، بل لأنهم مضطرون إلى إنتاجه اضطراباً ، بحكم ملكاتهم الفنية التي فطرهم الله عليها ، ولذلك فهو «هذه الآثار التي تصدر عن صاحبها ، كما يصدر التفريد عن الطائر الفرد ، وكما ينبعث العرف من الزهرة الأرجة ، وكما ينبعث الضوء عن الشمس المضيئة . هو هذه الآثار التي تمثل نخواً من أنحاء الحياة الإنسانية» . أما «الأدب الوصفي» فإنه

لايتناول الأشياء من حيث هي ، وإنما من حيث ما تتجلى في أدب إنشائي ، بمعنى أن الأدب -
الوصفي :

«لايتناول الطبيعة وجهاً . ولايتناول العاطفة وحرارتها ، لايتناول الرضا ولا
السخط . لايتناول الفرح ولا الحزن . وإنما يتناول الأدب الإنشائي الذي يمثل
هذه الأشياء تمثيلاً مباشراً . كما يقولون . وهو يتناول هذا الأدب الإنشائي مفسراً
حيناً . ومحللاً حيناً . ومؤرخاً حيناً آخر»^(٣) .

ومايعنيها من «الأدب الوصفي» - في هذا المجال - هو انقسامه إلى نوعين أو قسمين -
هما : تاريخ الأدب والنقد الأدبي . وإذا كان النوع الأول يركز على البعد التاريخي للأدب
الإنشائي ، عندما يتعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها مראيا لعصورها المتميزة ، وللأفراد الذين
أنتجوها داخل هذه العصور ، فإن النقد الأدبي يتعامل مع هذه الأعمال عاكساً قيمتها التي
تتجاوز العصور التاريخية لها ، فتصل بينها وبين قارئ متميز ، أو قراء متميزين . في عصور
أخرى ، على أساس من هذه الهزة الانفعالية التي تصل بين القلوب في كل زمان ومكان .
ولايعنى هذا أن طه حسين يميز تمييزاً حاسماً بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» -
فالحق أنه يمزج بينهما - غير مرة - مزجاً لايقبل الخلط فيه عن عدم التحديد . ولكنه يدرك -
على أية حال ، أن «التاريخ الأدبي» لايمكن أن ينهض إلا على أساس النقد الأدبي . ذلك
لأن من يبحث في قصائد عصر من العصور ، لابد له أن يحدد موضوعها بنفس القدر الذي
يحدد أسلوبها وقيمتها الفنية ، وذلك كي يستطيع أن يحدد مكانتها من الشعر المعاصر لها .
والشعر الذي جاء بعدها ، وأخيراً الصلة بينها وبين نفس الشاعر أو الشعراء الذين أنتجوها .
والصلة بينها وبين نفوس الذين قبلت بينهم .

قد يعتمد التاريخ الأدبي على «المقياس السياسي» الذي يتخذ الحياة السياسية وسيلة إلى
فهم الحياة الأدبية ، وقد يعتمد - بالمثل - على «المقياس العلمي» . حين يحاول المؤرخ
التوصل بمناهج العلوم المختلفة ، خصوصاً علم التاريخ أو الاجتماع أو النفس ، لفهم ظاهرة
الأدب في تعاقبها التاريخي ، أو في تخلفها الفردي أو الاجتماعي . ودرسها درساً أقرب إلى
الموضوعية ، أعنى تلك الموضوعية التي يحاول المؤرخ الأدبي - معها - التشبه بموضوعية العلوم
الخالصة ، على نحو ما كانت تفهم في القرن التاسع عشر . ولكن طه حسين يشك كل الشك في

جدوى الاعتماد المطلق على هذين المقياسين ، ويؤكد - في مواجهتهما - « المقياس الأدبي » ،
ملحاً على أن الأدب :

« ينبغي أن يدرس ... لنفسه وفي نفسه ، من حيث هو ظاهرة مستقلة ، يمكن
أن تؤخذ من حيث هي ، وتحدد لها عصورها الأدبية الخاصة »^(٤) .

ولابني ذلك - من منظور طه حسين - التجاهل الكامل للمقاييس العلمية أو السياسية
في تاريخ الأدب ، وإنما يعنى ضرورة اعتماد تاريخ الأدب على كل هذه المقاييس مجتمعة ،
والتركيز - بوجه خاص - على المقاييس الأدبية الخاصة ، خصوصاً تلك التى تعتمد على
الدوق ، وتستند إلى الاستجابة الفردية . ولذلك يؤكد طه حسين أن تاريخ الأدب يجب « أن
يحتسب الإغراق فى العلم ، كما يجب أن يحتسب الإغراق فى الفن ، وأن يتخذ لنفسه بين الأمرين
سبيلاً وسطاً »^(٥) .

ويبدأ الجانب « العلمى » - فى تاريخ الأدب - عندما يحاول دارس الأدب استخدام
معارف محددة ، لابد له أن يتقنها ويتتبع بها ، خصوصاً تلك المعارف التى تنطوى عليها علوم
اللغة والتاريخ وما أشبه^(٦) . ويشمل هذا الجانب تحقيق النص ، وتوثيقه ، واستخلاص
خصائصه اللغوية أو النحوية أو البيانية . ويقترب هذا الجانب من نهايته عندما يبدأ الدارس فى
تلمس شخصية الكاتب ، أو الشاعر ، وما يستلزمه ذلك من اكتشاف هذه الشخصية ، فيما ترك
الكاتب أو الشاعر من آثار ، بل فيما يمكن أن يكون له من صدى فى آثار غيره من المعاصرين
له . أو آثار من جاءوا بعده . وقد يحتاج الأمر إلى تلمس آثار الذين سبقوا هذا الكاتب ،
فهدوا لوجوده وتفوقه ، وأعدوا المؤثرات المختلفة التى عملت على تكوين مزاجه وطبعه .
ويصل هذا الجانب إلى نهايته ، بتحقيق الصلة بين هذا الشاعر أو الكاتب وبين عصره وبيئته
وجنسه ، وتحقيق ما بينه وبين هذه المؤثرات من تفاعل .

ويبدأ الجانب الفنى - فى تاريخ الأدب - عندما يلج الدارس على منطقة القيمة فى
نصوص هذا الكاتب أو الشاعر ، فيحاول اكتشاف جوانب الجمال فى آثاره ، وما يمكن
أن تحدثه فى الآخرين من لذة ، أو تأثير فيهم من شعور . ويؤكد طه حسين أن هذا الجانب
الفنى الخالص من تاريخ الأدب هو النقد الأدبي . وهو جانب يعتمد ، أساساً ، على الذوق
الفردى ، وعلى شخصية الدارس . ومن المؤكد - عند طه حسين - أن الدارس فى هذه
المنطقة الفنية من تاريخ الأدب ليس عالماً ، بل لابني له أن يكون عالماً :

«فها أحاول أن أكون موضوعيا - إذا صح هذا التعبير - فلن أستطيع أن
أستحسن القصيدة من شعر أي نواس إلا إذا لاءمت نفسي ووالفت عاطفتي
وهوأي ، ولم تثقل على طبعي ولم يثغر منها مزاجي الخاص» (٧) .

إن دارس الأدب عالم - أو مؤرخ - حين يستكشف لنا النص ، ويضبطه ، ويحققه
ويفسره من الوجهة النحوية واللغوية ، وعندما يؤكد لنا أن هذا النص صحيح من هذه
الوجهة أو غير صحيح . ولكن هذا الدارس ليس عالما ، ولا مؤرخا للأدب ، حين يدلنا على
مواضع الجمال الفني من النص أو العمل الأدبي . إنه ناقد يعتمد على ذوقه الفردي ، وعلى
عواطفه الخاصة التي يثيرها العمل . وإذا كنا نستطيع أن نناقش العالم ، أو مؤرخ الأدب ،
بالعودة إلى الوثائق التي يُعَوِّل عليها ، والوقائع التي يعتمد عليها ، والحقائق التاريخية أو اللغوية
التي يلفتنا إليها ، فإننا لانستطيع أن نناقش الناقد الأدبي فيما يقدمه إلينا ، ذلك لأنه لايعتمد
على حقائق خالصة ، ولايقدم إلينا من الأقوال ما يقبل الصدق أو الكذب ، وإنما يقدم إلينا
تذوقه الفردي الذي تحركه العواطف . وليس علينا - والأمر كذلك - أن نقبل مايقوله أو
ننكره ، من منظور الصدق أو الكذب بمعناها المنطقي ، بل ننظر - فحسب - فيما جاء به ،
فإذا وافق هوانا وعواطفنا فذاك ، وإن لم يوافق هوانا وعواطفنا فلنا ذوقنا الخاص الذي يختلف
عن ذوقه .

ومعنى هذا كله أن «النقد الأدبي» و«التاريخ الأدبي» - عند طه حسين - يمثلان
مرحلتين متعاقبتين متداخلتين في الوقت نفسه . إن الجانب العلمي الخالص يسبق الجانب الفني
الخالص . ولكن هذا الجانب الفني مُتَضَمِّنٌ - مع ذلك - في الجانب العلمي ، والعكس
صحيح ، لذلك يبدو النقد الأدبي - عند طه حسين - وكأنه الجانب الفني من تاريخ
الأدب ، ويبدو التاريخ الأدبي - غير مرة - وكأنه مرادف للنقد الأدبي . وإذا تجاوز طه
حسين التداخل بين الجانبين ، ليفهمهما باعتبارهما مرحلتين متعاقبتين ، أكد أن الجانب العلمي
من تاريخ الأدب يعتمد على العقل ، بينما يعتمد الجانب الفني - أي النقد الأدبي - على
العواطف أو الشعور . وإذا كانت أداة المرحلة الأولى هي التحليل القائم على العقل ، فأداة
المرحلة الثانية هي الذوق القائم على الشعور . وإذا كانت الغاية من المرحلة الأولى هي الفهم
فإن الغاية من المرحلة الثانية هي اللذة . ولذلك فأنت - فيما يقول طه حسين - «تنقد الشاعر
لفهم شخصيته أولا ، ثم جماعته أو عصره أو بيئته أو هذا كله ثانيا . وهناك شيء ثالث تقصد
إليه حين تقرأ الشعر وتحاول نقده ، وهو اللذة» (٨) .

ولكن التداخل بين المرحلتين المتعاقبتين - ومن ثم التداخل بين « التاريخ الأدبي » و« النقد الأدبي » - يعود إلى الظهور في مواضع كثيرة ، خصوصا عندما يعترف طه حسين أن شخصية الدارس - ومن ثم ذوقه - تتدخل حتى في أشد الجوانب العلمية من تاريخ الأدب^(٩) . ولذلك يظل الفارق الأساسى بين « التاريخ الأدبي » و« النقد الأدبي » فارقا تقريبا . يعتمد على تغليب الموضوعية والفهم فيما يسميه طه حسين « الجانب العلمى » من تاريخ الأدب ، وتغليب الذاتية والذوق فيما يسميه طه حسين « الجانب الفنى » . ويبدو أن هذا التمييز التقريبي هو الذى سمح لطله حسين بالتعميم . وجعله يضم - فى صيغة المجاورة - « التاريخ الأدبي » إلى « النقد الأدبي » ، فى منطقة « الأدب الوصفى » التى تتميز - بدورها - عن « الأدب الإنشائى » . بما فيها من مزاج حسن بين العلم والفن ، وما فيها من توازن بين الفهم والذوق . فبذلك - وحده - يتميز « الأدب الوصفى » - فى مجمله - عن « الأدب الإنشائى » الذى هو فن خالص ، يفسده العلم إن دخل فيه .

قد يُعكّر هذا التعميم على الفارق « العلمى » الذى يميز « الأدب الوصفى » عن « الأدب الإنشائى » ؛ ذلك لأن « المزاج الحسن من العلم والذوق » الذى يتحقق فى الأول ، لن يتوافق مع المزاج الخالص من « الذوق والعواطف » الذى يتحقق فى الثانى . وقد يجعل هذا التعميم من صيغة المجاورة - التى تضم الأدبين المتعارضين - صيغة هشّة ، يعكّر فيها المختلف على المؤتلف ، ولكن التعميم يسمح لطله حسين - على الأقل - أن يؤكد أن قوام الأدبين - الإنشائى والوصفى - هو « شخصية الأديب » ، التى يجب أن تظهر فى كل ما يصدر عنه صدورا واضحا . مثلما يؤكد أن « قوام الأدبين أيضا اتصال الأديب بعصره اتصالا يمكن من تمثيل ذوقه الفنى إن كان منشئا ، وحياته العقلية إن كان ناقدا أو مؤرخا ... وإنما الأديب المنشئ من يقرأ معاصروه أدبه فيرون فيه أنفسهم ، وإنما الأديب الناقد من يقرأ معاصروه نقده فلا يشعرون بأن بينهم وبينه بعد ما بينهم وبين القدماء »^(١٠) .

وقد تنطوى هذه التسوية بين ناتج « شخصية الأديب » و« شخصية الناقد » على ما يشبه أن يكون تمايزا بين تمثيل أدبها لعصرهما ، على مستوى « الذوق الفنى » فى حالة الأديب ، ومستوى « الحياة العقلية » فى حالة الناقد . ولكن هذين المستويين المتمايزين يتبادلان موقعهما ، ذلك لأن تمثيل « الذوق الفنى » ، فى حالة الأديب ، ينطوى على تمثيل « الحياة العقلية » . ولولا ذلك لما كان أبو نواس - مثلا - « مرآة للعصر الذى كان يعيش فيه » . وينطوى تمثيل « الحياة العقلية » ، فى حالة الناقد ، على تمثيل الذوق الفنى ، ولولا ذلك لما كان المعلّو فى

النقد على العواطف ، ولما كانت أدواته الذوق ، وغايته اللذة .

إن المغزى الذى تنطوى عليه هذه التسوية ، على أية حال ، هو عدم التمييز المحدد بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» . ويقتزن بهذا المغزى تسليم مهم مؤداه عدم إمكانية استقلال «الأدب الوصفي» - بقسميه - عن الأدب الإنشائي . يقول طه حسين :

«إن تاريخ الآداب لا يستطيع أن يستقل ، ولا أن يكون علما منفصلا قائما بنفسه ، بينه وبين الحياة الأدبية من البعد مثل ما بين التاريخ السياسى والحياة السياسية . فأنما أفهم حق الفهم أن الثورة الفرنسية شيء وتاريخ هذه الثورة شيء آخر . وأفهم حق الفهم أن الحركة البروستتية شيء وتاريخها شيء آخر . ولاأستطيع أن أعهد تاريخ الثورة الفرنسية لثورة، ولاتاريخ الحركة البروستتية حركة بروستتية ، بل أفهم حق الفهم أن يضع تاريخ الثورة ويتقنه أشد الناس بغضا للثورة ، وأن يضع تاريخ الحركة البروستتية ويتقنه أشد الناس انصرافا عن البروستتية . ولكن الأمر فى تاريخ الأدب ليس على هذا النحو . فأنت توافق على أنه مستحيل أن يدرّج الآداب غير الأدب ، كما أرّخ الثورة غير الثائر ، وكما يستطيع المحدثون أن يدرّجوا الديانات . ذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمى وحدها ، وإنما هو مضطر معها إلى الذوق . هو مضطر معها إلى هذه الملكات الشخصية الفردية التى يجتهد العالم فى أن يتحلى منها ، فتاريخ الأدب إذن أدب فى نفسه من جهة ، لأنه يتأثر بما يتأثر به مآثور الكلام من الذوق وهذه المؤثرات الفنية المختلفة . وتاريخ الأدب علم من جهة أخرى ، ولكنه لا يستطيع أن يكون علما موضوعيا Objectif كما يقول أصحاب العلم . وإنما هو بحث ذاتى Subjectif من وجوه كثيرة . هو إذن شيء وسط بين العلم الخالص والآداب الخالص : فيه موضوعية العلم ، وفيه ذاتية الأدب»^(١١) .

ومن الواضح أننا نعود - فى هذا النص الطويل - إلى الخلط - مرة أخرى - بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» ، وأهم من هذا الخلط دعوى عدم الاستقلال بين كلا النشاطين على السواء ، باعتبارهما أدبا وصفيا ، وبين الأدب الإنشائي . ومن الواضح أن دعوى «عدم الاستقلال» هذه تتناقض مع ماينادى به طه حسين نفسه ، عندما يقول : «فلنكن قاعدتنا أن الأدب ... علم يدرس لنفسه»^(١٢) . إذ لوصح أن «علم الأدب» يدرس لنفسه فلماذا لايصح أن يدرس مستقلا عن موضوعه وهو الأدب ؟

والحق أن الفارق بين «الأدب» من ناحية ، و«تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» من ناحية ثانية ، أشبه بالفارق بين التاريخ السياسى والحياة السياسية ، على عكس ماذهب طه حسين والأساس النظرى الذى يفصل بين تاريخ الثورة الفرنسية ، أو تاريخ الحركة البروتستنتية ، وبينها معا ، هو نفسه الأساس الذى يميز كلا من النقد الأدبى وتاريخ الأدب عن الأدب نفسه . الفارق - من هذا المنظور - هو الفارق بين «موضوع» العلم ومنهجه ، ذلك لأن الثورة الفرنسية فى ذاتها لا تختلف عن الحركة البروتستنتية ، من حيث هما «موضوع» يُعالج من خلال منهج تاريخى ، ينطوى على موقف من معطيات الموضوع ، مثلما ينطوى على إجراءات فى التعامل معها . والأدب - من نفس المنظور - أيا كان ، وفى أى عصر كان ، ومهما كان المؤلف ، موضوع يعالج من خلال منهج تاريخى - فى حالة تاريخ الأدب - أو منهج نقدى ، فى حالة النقد . وأعنى منهجا ينطوى - بداهة - على موقف من معطيات الموضوع ، مثلما ينطوى على إجراءات فى التعامل معها . وتنبع قيمة النقد ، تحديدا ، فى هذا السياق ، من عدم تأثره بما يتأثر به «مأثور الكلام» من «الدوق» ، أو «هذه المؤثرات الفنية المختلفة» . وترتبط قيمة الناقد ، تحديدا ، فى هذا السياق ، بممارسته نشاطا تصوريا ، وأعنى نشاطا تتجاف خصائصه النوعية - وهى خصائص تصورية مفهومية بالدرجة الأولى - مع الخصائص النوعية للأدب . وهى خصائص تخيلية بالدرجة الأولى . ولذلك فإن إطلاق صفة الأدب على النشاط التصورى المفهومى للنقد ليست - فى حقيقة الأمر - سوى تشويه له ، وتغيير طبيعته ، وتدمير لخصائصه الذاتية المستقلة . وليس من الضرورى ، ولا المقصود ، أن يكون النقد الأدبى علما كالعلوم الطبيعية ، ولكنه يجب أن يكون علما كالعلوم الإنسانية ، يسعى مثلها ، وفى إطار استقلاله الخاص ، وليس فى إطار محاكاة غيره من العلوم الطبيعية أو الإنسانية ، إلى أقصى درجة ممكنة من الدقة والتحديد .

ومايشير إليه طه حسين عن تدخل «الشخصية الفردية» فى تاريخ الأدب ، أو نقده ، يمكن أن يقال بنفس الدرجة عن التاريخ السياسى - أو غيره - المستقل عن الحياة السياسية أو غيرها ؛ ذلك لأن الشخصية الفردية ليست - لو أحسنا الظن فى فهمها - سوى الموقف الذى ينطوى عليه المنهج من ناحية ، والتكيف الذاتى لهذا المنهج بين يدي المؤرخ أو الناقد من ناحية ثانية . كما أن هذه «الشخصية» - لو أسأنا الظن فى فهمها - ليست سوى التدخل المقحم الذى يعكر على الموضوعية ، أو ينفيها ، فى التاريخ الأدبى والنقد الأدبى على السواء . وسواء أحسنا الظن أو لم نحسنه فإن موضوع التاريخ لا يفتقر - فى التحليل التجريدى الأخير -

عن الأدب كموضوع للتاريخ و النقد ، من حيث إنه - أى الموضوع - معطى مستقل عن المنهج - التاريخى أو النقدى - الذى يتعامل به المؤرخ أو الناقد . ولذلك لا يتميز استقلال « التاريخ » بموضوعه ومنهجه عن استقلال « النقد الأدبى » بموضوعه ومنهجه . وبقدر ما يصح القول إن « ذات المؤرخ » تشكل ، إلى حد ما ، و ببعض الاحتراز ، على مستوى المنهج ، جانباً من موضوع بحثها ، يصح القول نفسه على « ذات » الناقد الأدبى من حيث علاقته بموضوع بحثه . ولكن بشرط أن لا تتطابق هذه « الذات » مع تلك « الذاتية » التى يتحدث عنها طه حسين ، ودون أن يتحول النقد إلى أدب « بأدق معانى الكلمة » ، أو يتحول الناقد إلى أديب « بأصح معانى الكلمة » ، بل يظل هذا غير ذاك ، وتقصر الصفة على ما هى خاصة به ، ولا يخلط - قط - بين موضوع العلم ومنهجه .

وليس هناك تناقض - والأمر كذلك - بين أن يرفض المؤرخون المعاصرون فكرة التاريخ باعتباره نتاج حقائق موضوعية خالصة ، مؤكدين الدور التشكيلى والاختيارى والتفسيرى للمؤرخ^(١٣) ، وبين سعى هؤلاء المؤرخين - فى الوقت نفسه - إلى أقصى درجة من دقة التفسير واستقامته . ولنفس السبب يلفتنا دارسو التأويل الأدبى ، أو الهيرمينوطيقا الأدبية ، إلى استحالة القراءة المحايدة للأدب ، مؤكدين أن فهم الأدب ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه ، فى العالم الذى نعيشه^(١٤) ، ومع ذلك لم تكف هذه الهيرمينوطيقا الأدبية - ولا تكف - عن السعى وراء هذا الذى أسماه أحد دارسها « سلامة التفسير »^(١٥) . وموضوعية المؤرخ - من هذا المنظور - يمكن أن تتحقق كما تتحقق موضوعية الناقد الأدبى ، مالم نخلط بين موضوع العلم ومنهجه .

لقد نشأ التسليم بعدم استقلال « التاريخ الأدبى » - ومن ثم « النقد الأدبى » - فى ذهن طه حسين بسبب عدم تمييزه بين موضوع العلم ومنهجه . لقد وحد - من ناحية - بين الموضوع والمنهج ، فجعل النقد أدباً ، وجعل النقد أدباء بالضرورة . وفهم الموضوعية - من ناحية ثانية - بمعناها التجريبى المستخدم فى العلوم الطبيعية ، فنفاها من النقد الأدبى ، ليثبت الذاتية المقترنة بالذوق . وبقدر إلحاحه على الذاتية والذوق قاده الخلط بين الكتابة الأدبية - كموضوع - والكتابة النقدية - كمنهج - إلى أن يضى على الثانية نفس القيمة الجمالية التى أثبتتها للأولى ، فأتحدث الكتابتان باعتبارهما أدباً ، وأصبح انعكاس الشخصية قرين الذوق واللذة ، من حيث هى خصائص نوعية مشتركة بين الأدب « الإنشائى » و « الوصفى » ؛ وهكذا انتهى الأمر بطه حسين إلى أن يصف الكتابة النقدية لناقد مثل سانت بوف بقوله :

«وأنت تستطيع أن تقرأ هذه الآثار القيمة التي تركها سانت بوف ، فيكون
موقفك منها موقفك من الآيات الفنية القيمة ، وتستجد في قراءتها لذة تعدل اللذة
التي تجدها عندما تقرأ آثار موسيه أو لامارتين أو فيني أو غيرهم ، من الذين كتب
عنهم سانت بوف ، ولن نجد هذه اللذة العلمية التي لا تخلو من جهاء وحموضة
عندما تقرأ هذه الآثار . ذلك لأن سانت بوف لم يستطع أن يكون عالماً ... لم
يستطع أن يحو شخصيته ولا أن يخفف من تأثيرها . فأنت تراه فيها يكتب . وأنت
تسمعه . وأنت تتحدث إليه ، وأنت تستكشف عواطفه وميوله وأهواءه .
وتستكشفها في غير مشقة ولا عناء ... أفتظن أنك تستطيع أن تظفر من شخصية
نيوتن ولا مارك وروين وباستور في آثارهم العلمية الخالصة بمثل ما تظفر به من
شخصية سانت بوف في آثاره الأدبية ؟ كلا ! لأن هؤلاء كانوا علماء . ولأن هذا
كان أدبياً . والعلم شيء والأدب شيء آخر» (١٦) .

إن «الآثار القيمة» التي تركها سانت بوف لا يمكن أن تكون «آيات فنية قيمة» تتحد
- فيما تحده من لذة - مع قصائد شعراء مثل فيني أو لامارتين . وإذا كانت الكتابة النقدية
للناقد الفرنسي - وقد تأثر به طه حسين - تكشف عن شخصيته ، فتصبح مرآة له ، فإن هذه
الخاصية لا تجعل منها أدباً ، إلا بالقدر الذي يختلط فيه الأدب - الموضوع - بالنقد - المنهج .
ومن المؤكد أن موضوع «الأدب الوصفي» - في حالة سانت بوف - هو «الأدب الإنشائي» ،
عند فيني ولامارتين أو غيرهما ، ولكن المنهج الذي يتحرك على أساسه هذا «الأدب الوصفي»
- بغض النظر عن تقبله أو رفضه - يبعد بين طبيعته وطبيعة «الأدب الإنشائي» عند
الشعراء . ومن الأفضل ، إزاء هذه المغايرة ، أن تنفي صفة «الأدب» عن الكتابة النقدية ،
ليتم التركيز على طبيعتها التصويرية - أو «الوصفية» - المغايرة لطبيعة الأدب «الإنشائية» .

إن هذه الطبيعة التصويرية هي التي جعلت من «فن الشعر» لأرسطو كتاباً نقدياً ، كما أن
هذه الطبيعة التصويرية هي التي مكنت غير الأدباء من تأسيس تاريخ للآداب ، كما أن هذه
الطبيعة - أخيراً - هي التي جعلت من كبار النقاد غير أدباء أصلاً . ولا يعني هذا - بالطبع -
استحالة ممارسة الأديب للنقد الأدبي . بل على العكس من ذلك . لقد حفظ لنا التاريخ أسماء
بارزة لأدباء مارسوا النقد الأدبي ، وأسهموا فيه بنظريات مهمة ظلت مرتبطة بهم . ولكن
ممارسة الأدباء للنقد الأدبي لا تعني - بالضرورة - التوحيد بين الناقد والأديب ، أو افتراض
أن الناقد لابد أن يكون أدبياً بالضرورة ؛ ذلك لأن ممارسة شخص واحد لنشاطين مختلفين في

النوع لايعنى التوحيد أو الخلط بين هذين النشاطين ، بل يعنى قدرة شخص من الأشخاص على أن يمارس أكثر من نشاط . ونجاح الناقد الأديب - فى هذه الحالة - مرتبط بمدى قدرته على أن يكون ناقدا خالصا فى نشاطه النقدى ، وأعنى - بذلك - قدرته على أن يحفظ لنقده استقلاله بموضوعه واستقلاله بمنهجه على السواء ، دون أن يخلط بين النشاط التصورى للنقد والنشاط التخيلى للأدب ، أو يخلط بين مطامحه الإبداعية الخاصة والسلامة اللازمة لعمليات التحليل والتفسير والتقويم . ولن يختلف الناقد الأديب - فى هذه الحالة - عن غيره من النقاد ، بل لن يتميز عنهم بأية ميزة خاصة ، تتجاوز استقلال الموضوع واستقلال المنهج على السواء .

ولكن طه حسين - فيما هو واضح - كان يؤمن بالحكمة التى ينطوى عليها قول الشاعر القديم .

لا يَعرِفُ الشَّوقَ إلا مَنْ يُكَّابِدُهُ ولا الصَّبَابَةَ إلا مَنْ يُدَاوِيهَا

ولكنه لم يتبته إلى أن الخلط بين المعاناة الإبداعية والعمليات النقدية ، إنما هو خلط لايقبل خطرا فى نتائجه عن الخلط بين النقد الأدبى وغيره من العلوم الإنسانية . ويقدر مااستند طه حسين - فى هذا السياق - إلى بعض الأفكار التراثية عن « العلم بالأدب » أو « العلم بالشعر »^(١٧) ، حاول أن يوفق بين هذه الأفكار وبعض مفاهيم جوستاف لانسون ، خصوصا تلك التى واجه بها الأخير طغيان مناهج العلوم المختلفة على النقد الأدبى فى القرن التاسع عشر . ولذلك أكد طه حسين « الذوق » على نحو قريب مما أكد لانسون ، وآمن مثله بعدم جدوى الالتزام بمبادئ صارمة لدراسة الأعمال الأدبية ، وضرورة الاستجابة إلى الهزة التى تحدثها صياغة العمل فى الناقد ، والكشف - من خلال هذه الهزة - عن أسلوب الكاتب الخاص ، وربط هذا الأسلوب بروح الكاتب (مرآة الأديب) وحياة الأفراد (مرآة المجتمع) ليصبح النقد الأدبى عملية تذوق لكل كاتب بنسبة مافى أسلوبه من كمال ، فيما يقول لانسون^(١٨) ، كما يصبح « النقد الأدبى » و« تاريخ الأدب » أدبا وصفيا لايميز عن « الأدب الإنشائى » إلا فى أن الأول - أى الوصفى - مزاج من العلم والفن - مما يذكر بمفهوم الذوق التاريخى ، على نحو ما ، عند لانسون - بينما الثانى فن خالص . ثم يعود طه حسين ليقال من درجة الاختلاف مُعْلِيًا من درجة التشابه ، فيصبح كلا الأدبين - الوصفى والإنشائى - أدبا يعتمد على شخصية الأديب ويمثلها فى آن . وعندئذ يخطو طه حسين خطوة أبعد من لانسون ، فيجعل من التشابه

اتحادا ، ويؤكد « أنه مستحيل أن يؤرخ الآداب غير الأديب » ، ويؤكد أن « الناقد أديب بأدق معاني الكلمة » .

وبقدر ما يتم الخلط - في هذا السياق - بين موضوع العلم ومنهجه ، يتدعم ذلك الجزم القائل بأن النقد الأدبي لا يمكن إلا أنه ينشئه « إنسان أديب » ، له في أكثر الأحيان مالا لأديب المنتج من خصال »^(١٩) . وعندئذ يضطر الناقد « إلى هذه الملكات الشخصية الفردية التي يجتهد العالم في أن يتحلل منها » . وتغدو العلة المحركة للنقد هي « الذوق الفردي » ، ولا يفتقر ما يتأثر به هذا الذوق عما « يتأثر به ماثور الكلام » من الأدب ، ويصبح النقد - في النهاية - ذاتيا من وجوه كثيرة تتباعد به عن « الموضوعية » ، بل تتباعد به عن وسطية ذلك « المزاج الحسن من العلم والذوق » .

وليست النتائج الملزمة لهذا الموقف سوى الخلل الذي يصيب الأساس المعرفي للنقد الأدبي ، وعدم التوازن في العلاقة الإدراكية التي تصل بين الناقد والعمل الأدبي ، وتقصص الناقد لدور الأديب ، واعتماد التدقيق على لحظات عاطفية مراوغة ، تتمزق فيها الأعمال الأدبية بين قطبي الحب والكره ، ليصبح النقد - في النهاية - نقدا انطباعيا .

٣ - النقد الانطباعي :

إن النقد الانطباعي يعتمد على العواطف الخاصة للناقد ، باعتبارها أساسا جذريا في العملية النقدية . هذه العواطف - فيما يقال - وليدة التعاطف مع العمل الأدبي ، والإذعان له إذعانا يشعر معه الناقد وكأنه مثل بما امتلأت به نفسه من العمل . إن الناقد الانطباعي يقرأ العمل الأدبي فيهِتز له أو ينفعل به ، وما عليه - أثناء ذلك ، أو بعد ذلك - إلا أن يصف انفعاله ، وأن يحدده ، وأن يحاول أن يقتنص ملامح هذه الهزة التي اهتز معها ، وهو يطالع العمل الأدبي ، محاولا - بذلك - أن يعبر عما أثاره العمل الأدبي في نفسه من انفعال ، بحيث يكون نقده - دائما - وصفا للتأثير النفسي الذي تحدثه القراءة .

وطه حسين ناقد انطباعي ، يكشف عن انطباعيته عندما يتخلى عن السعي وراء مرآة المجتمع ، أو الأديب أو المثل الأعلى للإنسانية ، ويأخذ في البحث عن الخاصية الجبالية للعمل الأدبي الذي يثيره . وهو يعلن انطباعيته منذ اللحظة التي يسلم فيها نفسه للعمل الأدبي . ويعلن طه حسين عن هذه الانطباعية عندما يؤكد :

«إنما أقرأ الأدب بقلبي وذوقي . وبما أتبح لي من طبع يحب الجمال ويمطرح إلى مثله
العليا . والكاتب المجد عندي هو الذي لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسني
نفسى . ويشغلنى عن التفكير . ويصرفنى عن التحليل والتحليل والتأويل . ويسطر
على سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لي مايشاء مما يقول» (٢٠)

وبقدر مانتجلى الانطباعية - في هذا النص - في التأكيد البالغ للقلب والذوق فإنها تنجلى في
تأكيد حالة عقلية سالبة تسم عملية التلقى ، وتصيبها بما يشبه الحذر ، وتعكر على موضوعية
عملية التحليل والتعليل ، أو التفسير والحكم ، أثناء القراءة أو بعدها .

ويكشف طه حسين عن انطباعيته النقدية ويعلن عنها ، بنفس القدر ، عندما يقول :

«أنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمنى ماأراد حقا . وأنا لأفيس براعة الشاعر بقدرته
على أن يفهمنى ماأراد حقا . وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر
أن يفتح لي أبوابا من الحس والشعور . ومن التفكير والخيال» (٢١) .

ولو مضينا مع دلالات هذا الذى يقوله طه حسين قلنا : إن الناقد الانطباعى لا يطلب
من الشاعر أن يسمعه شيئا يتجاوز عالم الناقد الخاص ، كما أنه لا يريد أن يلغى ذاتيته أو يتخلى
عنها هونا ، أو يضعها في علاقة جدلية مع النص الذى يقرأه ، ليفهم هذا النص فهما أقرب
مايكون إلى الموضوعية ، بل - على العكس - يسعى الناقد الانطباعى - واعيا أو غير واع -
إلى أن يتوسل بالنص الذى يقدمه الشاعر ، ليسبح في أجواء العواطف وليفتح بنفسه ولنفسه ،
وبواسطة نص هو مثير ذاتى فحسب ، أبوابا من الحس والشعور ومن التفكير والخيال .

وتشبيه العمل الأدبى بالموسيقى - في هذا السياق - تشبيه لافت ؛ ذلك لأنه تشبيه
يؤكد - أولا - حرية الانطباعات الذاتية التى تتولد عن الاستماع إلى الموسيقى . ويؤكد
- ثانيا - أن العمل الأدبى - كالموسيقى - يثير دلالات تتلون بلون لحظات الاستماع نفسها .
إن العمل الأدبى - من هذا المنظور - يدفع المستمع ، أو الناقد ، إلى «عالم من الخيال لانه
له» . لكن هذا العالم الخيالى ليس عالما ثابتا دائما ، بل هو عالم متقلب بتقلب المزاج ، ومرهون
بلحظة الاستماع نفسها . «وقد تسمع اللحن الموسيقى الآن فيثير في نفسك لونا من الخواطر
وتسمعه بعد ذلك فيثير في نفسك لونا آخر» (٢٢) . ويشبه العمل الأدبى الموسيقى - ثالثا - على
أساس مايتيح كلاهما ، للمستمع أو القارئ ، من تباعد عن الواقع الحشن ، وارتحال
بالنفس إلى عالم من الخواطر الذاتية المتعالية ، تغتسل فيه النفس «من أوضار الحياة

اجتماعية»^(٢٣) . ويشبه العمل الأدبي الموسيقى - أخيرا - على أساس أن التأثير بكليهما قد ينتهى «إلى شئ يشبه الذهول»^(٢٤) . وفي هذا «الذهول» يعمل «الدوق» ، فيقتزن بتأثير وطرب لاتعليل لها ، على نحو يتعطل فيه «الفهم» ، أو يخلو الأمر فيه لحرية الانطباعات الذاتية وتقلبها ، وتوجهها ، فيصبح العمل الأدبي ، كاللحن الموسيقى ، مثبرا يفتح أمام الناقد الانطباعى أبوابا «من الحس والشعور ، ومن التفكير والخيال» .

وعادة ما يتباعد الناقد الانطباعى عن العمل الأدبي ، تحمله موجة تأثراته الذاتية بعيداً عن العمل ، لتلقى به فى لُجّة عواطفه الخاصة ، فيحدثنا - آخر الأمر - عن نفسه أكثر مما يحدثنا عن نص محدد . وبقدر ماتفق عمليات التحليل والتفسير موضوعيتها ، واعتمادها الأساسى على الفهم ، فإنها تتحول إلى عمليات لا يصف فيها الناقد الانطباعى سوى موجات التأثير التى أثارها فيه العمل ، شأنه فى ذلك شأن من تشغله العوجات الدائرية الممتدة على صفحة الماء عن الحجر الذى أثار هذه العوجات . أعنى أن هذا الناقد يركز على مجموعة من المعلولات ، يتولد بعضها عن البعض ، تولد تأثر عن آخر ، أو تولد تداع عن غيره ، دون أن يركز بنفس القدر على العلة الأساسية التى أنتجت تولد هذه المعلولات والتداعيات ، بكل ما يصحبها من تأثيرات دائرية متموجة . وبقدر ماتشعب عمليات التحليل والتفسير ، فى هذه الحالة ، لتتحول إلى عملية تصوير لتأثيرات الناقد الخاصة ، تهتز عملية الحكم ، فتفقد مبررها العقلانى المرتبط بالفهم والإفهام ، لتتحول - بدورها - إلى عملية ترتبط أوثق الارتباط بما يجده الناقد فى «تذوقه» المنفصل عن «الفهم» ، أو بما يجده الناقد فى داخله من «عواطف» ، قد تتأبى على الوصف أو التعليل^(٢٥) .

وعندما يقوم الناقد الانطباعى بعمله - على هذا النحو - فإنه لا يحدثنا عن العمل الأدبي الذى يقرأه فى ذاته ، وإنما يحدثنا عن العواطف والانفعالات التى خلفها هذا العمل على صفحة إحساسه ، فحديثه - من هذه الزاوية - حديث ذاتى ، يتصل بمعاناته هو أكثر مما يتصل بالوجود الموضوعى للعمل الأدبي ، واعتماده على ما يسميه طه حسين «الدوق» أكثر من اعتماده على «الفهم»^(٢٦) . صحيح أن هذا الناقد يظل يتحدث عن عمل أدبي محدد ، ولكنه لا يتحدث عنه باعتباره كيانا مستقلا ، أو وجودا موضوعيا ، وإنما يتحدث عنه باعتباره مؤثرا أو علة لما حدث فى داخله . وهو لا يتحدث عن المؤثر ، أو العلة ، إلا من حيث هما مبرر أولى للحديث عن الآثار أو المعلولات النفسية التى بزغت داخله ، نتيجة هذا العمل الأدبي أو داك ، دون أن يتوازى حديثه عن هذه الآثار أو المعلولات - بالضرورة - مع حديثه عن المؤثر

أو العلة . ولذلك يفتقد النقد الانطباعي أى أساس موضوعي ، بل يفقد - في حقيقة الأمر - خاصيته الأساسية كنقد .

ومن الممكن أن أوضح هذا الأساس الموضوعي للنقد بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأونطولوجية) للعمل الأدبي . إن العمل الأدبي - من حيث هو موضوع - يمثل حالا من الوجود المادى المستقل عن وعينا ، ابتداء من أوراقه وكلماته المطبوعة ، أو المسجلة أو المسموعة ؛ وانتهاء بدواله المرتبطة بهذه الكلمات والأوراق . ولذلك فهو موضوع للمعرفة ، متجسد في كيان مادي مستقل ، قابل لأن يعرف أو يدرك في ذاته . ولكن هذا الكيان المستقل للعمل الأدبي ينطوى على مفارقة لا تدمر استقلاله ، وإن كانت تحد منه ، فتحدد - من ثم - مستويات للموضوعية .

إن العمل الأدبي كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة ، غير أن معرفة هذا العمل لا تتم بعيدا عن ذات فاعلة ، بل إن هذه المعرفة نفسها ليست سوى نتيجة مواجهة بين الذات الفاعلة وموضوعها المستقل عنها . ومعنى هذا أن العمل الأدبي لا يتم إدراكه أو التعرف عليه إلا بواسطة ناقد - أوقارئ - يتعامل معه ، في عملية إدراكية متميزة . والعلاقة بين الناقد والعمل الأدبي - في هذه العملية - علاقة بين ذات مُدْرِكَة - بكسر الراء - وموضوع مُدْرَك - بفتح الراء . وبديهي أن يفرض استقلال العمل - كموضوع مُدْرَك - أثره على الناقد المدرك له . ولكن الناقد المدرك - بدوره - يؤثر - لاشك - في تكييف موضوع إدراكه ، فيساهم - من ثم - في تحديد الوضع الأونطولوجي للعمل الأدبي وبعده المعرفي على السواء . ولا يعنى تأثير الناقد المدرك ومساهمته في تكييف موضوع إدراكه خلقا لعمل أدبي جديد ، يخالف العمل الأدبي الموجود أمامه . كما أن هذا التأثير وهذه المساهمة لا تعنى تجاهل الخصائص الأساسية للعمل الأدبي ؛ ذلك لأن العمل الأدبي يفرض وجوده على الناقد ، وهو - وإن تكييف بوضع الناقد وتوجهه الإدراكي - يظل محافظا على وجوده الخاص واستقلاله المتميز .

ولذلك يظل العمل الأدبي منفصلا عن ناقله ومتصلا به في الوقت نفسه ، كما يظل العمل الأدبي مؤثرا ومتأثرا ، فاعلا ومنفعلا . ولذلك - أيضا - تظل عملية النقد عملية موضوعية وذاتية في آن . وهى موضوعية لأنها تقوم على تحليل وتفسير كيان مادي محدد ، يستقل بوجوده عن الناقد المدرك له . وهى ذاتية لأن الناقد يتدخل في النهاية ، ويساهم في تكييف موضوعه المُدْرَك . وتتأثر الأبعاد المعرفية للعمل الأدبي .

ناتج هذا التكييف - بدرجات متباينة - في مستويات التحليل والتفسير والتقويم . والمهم - في العملية كلها - تحقيق أقصى درجة من التوازن بين الذات المدركة وموضوعها . ومن ثم ضرورة انضباط الجوانب الذاتية وتوافقها مع العوامل الموضوعية الخالصة . ويبقى النقد موضوعيا - من هذا المنظور - ما ظل الناقد محافظا على الوجود الموضوعي للعمل المنقود . أى ما ظلت ذات الناقد المدركة محافظة على استقلال موضوع إدراكها - العمل الأدبي - وتميزه عنها . وما ظل للموضوع المدرك ذاته استقلاله الذى يفرض نفسه ، والذى لا يشحب - فقط - ليصبح مجرد إسقاط . أو صدى ، للذات المدركة للناقد .

إن الأساس الموضوعي للنقد - بهذا الفهم - يقترن بعملية إنتاج لدلالة العمل الأدبي ، وأعنى عملية إنتاج نص العمل الأدبي فيها بمثابة الأداة الأساسية للإنتاج ، ويظل الناقد - مهما كان ، وأيا كان - الأداة الثانوية في الإنتاج . ولو انقلب الحال وتحول الثانوى إلى أساسى ، أو شحب الوجود الموضوعي للعمل المدرك تحت سطوة الذات المدركة ، فلا بد أن تخفى الموضوعية ، وتسيطر الذاتية ، وتدخل - من ثم - دائرة النقد الانطباعي .

ولن يغدو النقد - في هذه الدائرة - إنتاجا لدلالة العمل ، بل وصفا لانطباعات عنه . ولن يصبح للعمل المنقود قوة التوجيه ، في العملية الإدراكية التى لا يتم دونها التعرف عليه ، بل يغدو العمل الأدبي شيئا سالبا ، يتحول - تدريجيا - إلى محض إسقاط من المدرك - بكسر الراء - الذى لن « ينقد » بل « يتأثر » ؛ ولن « يحلل » وجود موضوع يحاول التعرف عليه بل « يخلع » انطباعه على هذا الموضوع ؛ ولن « يفسر » كيانا مستقلا عنه بل « يسقط » عواطفه وانفعالاته على هذا الكيان ؛ ولن « يكشف » بالتحليل الهادئ العناصر المكونة لعلاقات هذا الكيان ، بل « يصور » بلغة العواطف الآثار المتولدة عن هذا الكيان . ويغدو العمل الأدبي - فى النهاية - صدى لما فى داخل الناقد بأكثر من معنى ، فيتبدد وجوده المستقل ؛ ليتحول إلى « مجلى » لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية ، أو إلى « دافع » لحديث عن عواطف وانفعالات ذاتية .

وإذا كان النقد الموضوعي - لذلك كله - إدراكا للعمل الأدبي وأداء لدلالته ، فإن النقد الانطباعي يبدأ من التأثير بالعمل ، ولكنه سرعان ما يغادر العمل إلى الانطباعات المستقلة التى يتولد بعضها عن بعض ، فى تعاقب يخضع للمزاج النفسى للناقد ، أكثر مما يخضع لسياق العمل الأدبي نفسه ، أو عناصره التكوينية المستقلة . وعندئذ لن يطلب الناقد الانطباعي من الشاعر أن يفهمه ما أراد حقا ، بل يطلب منه أن يفتح له أبوابا من الحس والشعور والخيال .

ولن يقرأ الناقد الأدب بعقله ، وإنما يقرأه بقلبه وذوقه . ولن يحاول أن يضع يده على العناصر التكوينية للعمل الأدبي ، بل يستسلم لموجات شعوره وخياله ، كما لو كان مستمعا يذوق الموسيقى ، دون أن يفهمها .

ومن الطبيعي – والأمر كذلك – أن تسيطر الذات المُدْرِكة ، في هذا النوع من النقد ، على موضوع إدراكها ، إلى درجة يغدو معها الموضوع المُدْرَك مجرد مرآة للذات ، يعكسها بقدر ما تسقط نفسها عليه . وتغدو « ذاتية » هذا النقد قرينة « ذوق فردى » يتضخم دوره ، ليصبح بمثابة المركز الذى يدور حوله النقد الانطباعى . ولأن هذا الذوق مسألة هروب ، تعتمد على العواطف المتقلبة للفرد ، فإنه ينتهى بالناقد إلى التوصل بلغة الحب والكراهة ، ويجعل من حالته المزاجية معياراً نقدياً متقلباً ، فيؤكد بعداً ذاتياً طاغياً ، يصلح لوصفه ما قاله جول لومتر Jules Lemaitre من أننا لا نحب المؤلفات الأدبية لأنها جيدة ، بل تبدو جيدة لأننا نحبها^(٢٧) . وقد لخص طه حسين نفسه هذا البعد الذاتى ، عندما أدار الحوار التالى بين كاتب وقارئ :

« قال أحد الكتاب لبعض قرائه : أى الكتب أحب إليك ؟

قال . الذى يعرض على صورة نفسى .

قال الكاتب : فإن عرض عليك صورة قبيحة ؟

قال القارئ : إذا أعلم أنه لم يرد إلى تصويرى . وإنما أراد إلى تصوير غيرى من الناس »^(٢٨)

والناقد الانطباعى أشبه بهذا القارئ الذى يتحدث عنه طه حسين ، ذلك لأن أحب الأعمال إليه هى تلك التى تعرض « صورة » نفسه ، أو « صدق » نفسه ، أى تلك الأعمال التى يمكن أن تكون مرآة له . صحيح أن طه حسين نبه إلى خطر هذه الذاتية ، وما يقترب بها من ذوق فردى طاغ . عندما أكد – فى مطلع حياته النقدية – أن الذوق « يتبع المزاج لطافة وكثافة . ويجرى معه اعتدالا وانحرافا . وما وكل أمر العلم إلى الذوق وحده إلا اضطرب وكثر الافتراق فيه . ألم تر أنك تؤثر الشيء الآن وتمتته بعد حين ؟ وإنما سبيل العلم إن خضع للذوق واستبداده أن يكون كالأرياء تتبدل ويكثر فيها البدع من يوم إلى يوم »^(٢٩) . ولكن النقد الأدبى ، عند طه حسين ، عماده « الذاتية » و« الذوق » . لأنه لا سبيل إلى أن يبرأ الناقد « من شخصيته وذوقه »^(٣٠) . وإذا دخلنا منطقة « الجمال الفنى » التى ينطوى عليها الأدب ، وبحسنا عن « المذلة الفنية » التى نجدها فيه – مثلما نجدها فى قطعة من الموسيقى . أو « مظهر من مظاهر

لطبيعة الساحرة . (٣١) - لم نجد سوى الذوق الفردى نعتمد عليه ، ولم يعتمد الناقد إلا على « أشياء إضافية تختلف باختلاف الأذواق » (٣٢) . ومهما يحاول الناقد أن يكون عالما فلن يستطيع أن يستحسن القصيدة إلا إذا لاءمت ذوقه ، ووافقت عاطفته وهواه ، ولم ينفر منها مزاجه الخاص . فالناقد « أديب » حين يدلنا على « مواضع الجمال الفني » . وليس على المثلث أن يقبل ما يقوله الناقد أو يرفضه ، « وإنما لك أن تنظر فيه ، فإذا وافق هواك فذاك ، وإن لم يوافق هواك فلك ذوقك الخاص » (٣٣) .

ولذلك يؤكد طه حسين .

وأن الذاتية هي المؤثر الأول في النقد ، وأن الذوق هو المسيطر على الناقد . حين يعرض لقصيدة من الشعر ، أو لأى أثر من آثار الفن . وأن الناقد فيها يكتب من الفصول لا يزيد على أن يقول لقراءه : أنا أحس هذا . وأشعر بهذا وأرى هذا . وأجد لذة ، أو ألما ، أو إعجابا . أو نفورا لهذا الذى أحس وأشعر وأرى ، (٣٤)

ومادامت الذاتية هي التى تجعل الأدب أدبا - فيما يقول طه حسين - فما ينبغى لنا أن نخرج نقد الأدب عن دائرة الأدب . ذلك لأن نقد الشعر - مثلا - « كالقصيدة سواء بسواء ... فى القصيدة شخصية الشاعر ، وفى النقد شخصية الناقد . فى قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية ، وفى قراءة النقد أو استماعه لذة فنية ، لعلها أن تربي على اللذة الفنية الأولى » (٣٥) .

وتبدو « الموضوعية » - من هذا المنظور - وكأنها محاولة لتدمير النقد الأدبى . وإلغاء طبيعته الأدبية التى بلغ عليها طه حسين . إنه يؤكد « أن النقد الموضوعى محاولة لا تنفع ولا تفيد ، وهى إلى إفساد الأدب وحرمانه الحياة والنشاط ، أدنى منها إلى إصلاحه ومنحه ما ينبغى له من الحياة والنشاط » (٣٦) . أما « الذاتية » فإنها الوسيلة الحقة لتحقيق « الحياة الأدبية » ، كما أنها الوسيلة التى يسعى بها النقد إلى تحقيق « الجودة والجمال واللذة الفنية » . وهى الأساس الذى يوسع من مفهوم الأدب نفسه ، فيجعله « يشمل كل كلام يقصد فيه إلى الجودة والجمال ، وإحداث اللذة الفنية ، مهما يكن موضوعه » . وأهم من ذلك كله أن « الذاتية » تحدد الأساس المعرفى للنقد الأدبى نفسه ، وتضفى طابعا محددًا على العلاقة الإدراكية بين الناقد والعمل الأدبى .

٤ - الناقد والعمل الأدبي :

وتبدو العلاقة الإدراكية بين الناقد والعمل الأدبي ، فيما يراها طه حسين ، على المستوى النظرى ، علاقة بين ذات طاغية وموضوع مُدرك يتصف بالسلب . أعنى أن الذات المُدركة للناقد ، فى هذه العلاقة ، يتضخم وجودها إلى درجة يشحب معها وجود الموضوع المُدرك ذاته ، فيتحول هذا الموضوع إلى إسقاط للذات ، فيفقد وجوده المستقل ككيان معرفى وأونطولوجى . ومادام العمل الأدبى يفقد وجوده المستقل ، فى هذه العلاقة ، فلن يتوجه التركيز النظرى ، فى تحديد هذه العلاقة ، إلى العمل الأدبى فى ذاته ، بل يتوجه التركيز إلى الناقد ، بحيث تشحب - والأمر كذلك - صورة الفرد المبدع الذى أنتج العمل ، ومن ثم صورة المجتمع والإنسانية على السواء ، فلا نواجه - فى حقيقة الأمر - سوى الناقد .

ويصعب على طه حسين - فى هذا السياق - أن يسلم بأى وجود موضوعى لما أسماه - فى سياق آخر - صورة الشاعر أو الكاتب . بل يخامرهُ الشك فى مدى تمثيل الكتاب والشعراء لعصورهم المختلفة ، ومدى ما ينطوى عليه أدبهم من مثل أعلى ، لطبيعة إنسانية ، تتجاوز الناقد نفسه . ويتحول الوجود الموضوعى للأعمال الأدبية ، ولصورة الكاتب ومرآة المجتمع ، فى سياق هذه العلاقة الإدراكية الذاتية بين الناقد والعمل ، فتصبح الموضوعية الملموسة فيه هى وجود الناقد نفسه ، وما تنطوى عليه إدراكاته المتميزة للأعمال الأدبية .

ولذلك يشك طه حسين ، فى غير موضع من كتاباته ، فى وجود حقيقة موضوعية ، تميز بين الوجود التاريخى المستقل للكتاب أو الشعراء أو أعمالهم والوجود التاريخى المستقل للناقد . إنه يؤكد - فى هذا السياق - أننا نكتب عن أنفسنا عندما نكتب عن الآخرين ، ونتخذ الأعمال الأدبية تكأة للحديث عن النفس . ومن أعسر الأشياء وأبعدها عن متناول الأديب ، مهما يكن ذكى القلب نافذ البصيرة ، فيما يقول طه حسين ، أن يبلغ الغاية من تصوير الحقيقة التاريخية ؛ ذلك لأن أقل الناس علماً بالتاريخ الأدبى ، وممارسة لصناعته « يعرفون أن كثيراً من المؤرخين ربما خيّل إليهم أنهم يصورون هذا الكاتب أو ذاك ، وهذا المفكر أو ذاك ، ولكنهم فى حقيقة الأمر لا يصورون إلا أنفسهم . يعكسون أنفسهم على رجال التاريخ ، ويصفون أنفسهم حين يصفون رجال التاريخ ، ويفهمون النصوص الأدبية كما يستطيعون ، وكما تريد طبائهم وأمزجتهم ، لا كما أراد الأدباء والمفكرون الذين أمّلوا هذه النصوص أو كتبوها » (٣٧) .

ترى هل يستطيع ناقد - في ظل هذا الجزم - أن يقول شيئاً محدداً عن أبي العلاء أو المتنبي؟ وهل يمكن أن يكون للنص العلائقي أو لنص المتنبي وجود موضوعي مستقل عن ذات الناقد التي تدركه؟ وهل يستطيع الناقد أن يحلل العلاقات التكوينية التي تصنع علاقاتها بنية العمل الأدبي، أو الأعمال الأدبية، هذين الشاعرين التاريخيين؟ إن طه حسين يؤكد أن العقاد - عندما كتب عن «رجعة أبي العلاء» - أراد أن يعطينا «صورة من أبي العلاء»، ولكنه «أعطانا صورة من الأستاذ العقاد الذي يعيش في هذا العصر»^(٣٨). أما المتنبي فإن طه حسين يقول في كتابه عنه:

«إن هذا الكتاب إن صوّر شيئاً فهو خليق بأن يصورني أنا، في بعض لحظات الحياة، أثناء الصيف الماضي، أكثر مما يصور المتنبي. وإنه لمن الغرور أن يقرأ أحدنا شعر الشاعر أو نثر الناثر. حتى إذا امتلأت نفسه بما قرأ - أو بالعواطف والخواطر التي يثيرها فيه ما قرأ - فأمل هذا أو سجله في كتاب. ظن أنه صور الشاعر كما كان، أو درسه كما ينبغي أن يدرس. على حين أنه لم يصور إلا نفسه. ولم يعرض على الناس إلا ما اضطرب فيها من الخواطر والآراء»^(٣٩).

ولنتجاوز عن نبرة التواضع التي تغلف الفكرة الأساسية التي يطرحها طه حسين، في النص السابق، ولنهتم بجوهر الفكرة ذاتها، وهو استحالة الوصول إلى الوجود المستقل للموضوع المدرك، أو شعر الشاعر، أو نثر الناثر. إن هذه الفكرة ليست سوى النتيجة اللازمة - على المستوى النظري - للإلحاح على «الذاتية» والنفور من «الموضوعية». إذ مادامت «الذاتية» هي الأساس الذي يصل بين النقد الأدبي وموضوعه، بل يوحد بينهما، فإن هذه الذاتية هي التي تحدد منهج النقد الأدبي، مثلما تحدد طبيعته المعرفية. ولكن بقدر ما توحد هذه الذاتية بين النقد الأدبي وموضوعه - الأدب - فإنها تجعل الأساس المعرفي للنقد الأدبي قرين نظرة مثالية مغرقة، تنفي أي وجود موضوعي للمُدْرَكَات، فلا تسلم بوجود المُدْرَكَات إلا من حيث هي مجرد إسقاط للذات المُدْرَكَة.

ومن السهل - من منظور الفكر المثالي نفسه - أن نجد ما يكشف عوار هذه الفكرة وينفيها، وذلك لو استعنا بصيغة حاسمة من صيغ هيجل. وأعني تلك الصيغة التي تؤكد «وحدة الذات والموضوع في الفكر». إن هذه الصيغة يمكن أن تُطوّر، على نحو يؤكد أن ذات المفكر - أو الباحث - في العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبي، تشكل جانباً، مجرد جانب، من الموضوع الذي تتوجه نحوه^(٤٠). وبقدر ما تحفظ هذه الصيغة للنقد الأدبي

موضوعيته ، دون أن تنفى عنه ذاتيته ، فإنها تؤكد أن النقد الأدبي لا يمكن أن يكون له طابع موضوعي ، كذلك الذى تصصف به العلوم الطبيعية ، وتؤكد أن تدخل الذات المدركة فى بنية الفكر النقدي أمر عام محتم . ولكن هذه الصيغة لا تغالى فى تضخيم ذات الناقد ، كما تفعل فكرة طه حسين ، بل تجعل منها ، إلى حد ما ، وبعض الاحتراز ، مجرد جانب من جوانب العملية النقدية ، فلا يخفى الوجود الموضوعي للعمل الأدبي ، لأنه وجود مستقل عن وعي الناقد من ناحية ، ولا تضع الآثار الذاتية المرتبطة بعوي الناقد نفسه من ناحية أخرى . وبمثل هذه الصيغة يغدو النقد الأدبي ذاتيا وموضوعيا فى آن ، كما يصبح للعمل الأدبي ، كموضوع مُدرك ، وجود مستقل ، لا يقلل منه ، بأى حال ، الاعتراف بتدخل الذات فى عملية إدراكه . ولعل فيما تنطوى عليه الصيغة الهيجلية ، بهذا المعنى ، ما يميز الطابع الموضوعي للنقد لأدبي عن الطابع الموضوعي للعلوم الطبيعية ، بل ما يسمح بتطوير الطابع الموضوعي للنقد لأدبي نفسه ، والوصول به إلى درجة الاستقلال الكامل بمنهجه .

أما فكرة طه حسين ، فضلا عما فيها من إلغاء أى وجود مستقل للعمل الأدبي ، فإنها تؤدي - بداهة - إلى تعدد الصور الإسقاطية للعمل الأدبي نفسه ، بتعدد الانطباعات عنه لدى الناقد الواحد ، أو بتعدد ألوان التأثير به عند النقاد المتعددين ، فيغدو العمل الأدبي - من ناحية - قابلا لكل تفسير أيا كان ، مثلما يغدو العمل الأدبي - من ناحية أخرى - أعمالا أدبية تتعدد بتعدد المتأثرين به ، فتكون النتيجة استحالة الوصول إلى أى معيار موضوعي فى تفسير العمل الواحد . وأهم من ذلك التناقض المنطقي الذى لابد أن يقع بين التسليم بهذه الفكرة والتسليم - فى الوقت نفسه - باستقامة البحث عن مرآة المجتمع ، ومرآة الفرد . ومرآة الإنسانية على السواء . إن التسليم بهذه الفكرة يعنى نفي الوجود المستقل للعمل الأدبي . أو الشخصية التاريخية لصاحبه . وإثبات التأثير الآتى لوجود شخصية الناقد . والتسليم بسلامة البحث عن مرايا المجتمع والأديب والإنسانية يعنى نفي التأثير الآتى . لوجود شخصية الناقد . وإثبات الوجود التاريخي المستقل لصور تعكسها هذه المرايا .

قد نقول إن طه حسين يتجاوز التناقض - كالعادة - عن طريق صيغة المجاورة التى تضع هذا الطرف إلى جانب داك ، دون أن يحاول أن يضم كل الأطراف فى وحدة جدلية . ولكن التسليم بهذه الفكرة يعود فيتحول إلى دعم لمفهوم « الذاتية » بعد أن كان نتيجة لها . ويعود فيضخم من دور « الذوق الفردي » ، على نحو يعكّر على الإمكانية الإيجابية لعملية « الفهم » . فينتهى الأمر بالفكرة إلى نفي ما سبق أن أكدّه صاحبها . عندما سعى وراء حقيقة موضوعية .

عمادها تمثيل الكاتب لعصره وشخصيته والقيم الإنسانية المشتركة . كما ينتهى الأمر بالفكرة إلى فرض آخر . مؤداه أن العملية النقدية تدور وجودا وعدما ، مع مزاج الناقد وتقلب لحظاته الذاتية . ويقدر ما يختفى الوجود الموضوعى للعمل الأدبى مع هذه الذاتية ، تختفى الحاجة إلى المعايير الثابتة فى التفسير ، أو التحليل ، أو الحكم . ولماذا لا نقول - مع طه حسين نفسه - إن كل شيء فى النقد يخضع للحظات لا يملكها الناقد ولا يستطيع تصريحها ؟ ! ولماذا لا نقول إن كل شيء فى العملية النقدية يخضع للمصادفة ؟ !

لقد قال طه حسين - فى كتابه «مع أبى العلاء فى سجنه» - «ليست حياة رجل من الناس آخر الأمر إلا مصادفات يتبع بعضها بعضا»^(٤١) . واختتم كتابه «مع المتنبى» بقوله :

«ومن اعقق أى كنت أرى فى المتنبى قبل إملاء هذا الكتاب آراء عدلت عنها أثناء الإملاء . ومن يدري ؟ لعل أرى فى المتنبى غدا أو بعد غد أو اليوم آراء غير ما أثبتته فى هذا الكتاب . إنما نحن عبيد اللحظات لا نملكها ولا نستطيع تصريفها ولا دعاءها ولا ردّها عنا . حين تقبل علينا . وهى تقبل علينا بشيء كثير لا نحصىه . ولما تقبل علينا به آثار لا نحصى . فى نهضة مزاجنا للفهم والحكم . وللتأثير والتأثير . ما أحق فكرة اللحظات هذه بشيء من العناية . وما أجدر العناية بها أن ترد التقاد والأدباء الباحثين إلى شيء من التواضع هم فى حاجة إليه»^(٤٢) .

إن التسليم بأهمية «المصادفة» هو الوجه الآخر من التسليم بأهمية «اللحظات» ؛ ذلك لأن اللحظات تسقط على الإنسان «كما يسقط الجدار على الغريب الذى مرّ به مصادفة وهو يميل إلى السقوط»^(٤٣) . إن «هذه اللحظات القصار المفاجئة» تغير حياة المرء ، لأنها «تحمل فى وعائها الضيق الضئيل من العواطف والأهواء ، ومن الأمل والذكرى ، ومن اللذة والألم ، ما يضيق به كثير من الساعات بل كثير من الأيام»^(٤٤) . ولذلك فهى قادرة على التأثير فى حركة العملية النقدية وتحويل مجراها من التقيض إلى التقيض .

ويقول طه حسين إن هذه اللحظات تبعثها قوى خفية تعمل داخل الناقد ، لا يعرفها - شأنه شأن غيره ممن تبدهم هذه اللحظات - موطنها ولا موعدا ولا سببا ظاهرا . إنها لا تسنح للناس جميعا ، ولا تسنح للناس فى كل وقت . «ولو عرفت وسيلة إلى أن أثبت كيف تسنح للناس ومتى تسنح لهم ، ولأيهم تسنح ، لكنت من أكبر المستكشفين والمخترعين» . قد تكون هذه «اللحظات» نوعا من الحدس ، يتكشف فيه كل شيء على نحو مباغت ، كأنه المصادفة ، أو كأنه الصدمة ، فيعيد الناقد حساب كل شيء ، ويغدو قادرا على

تفسير كل شيء . وقد يكون طه حسين متوافقا مع هذا الفهم للحظات عندما قال :

«إني لا أعدل بهذه اللحظات القصار . المفاجئة . المدبرة . كثيرا من أجزاء الزمن
مها تطل . ومها تقصر . ومها تمتلئ . ومها تفرغ»^(١٥)

ولكن ماذا عن المحتوى المعرفى لهذه اللحظات ؟ وكيف نتحقق من سلامة هذا الذى
«لا نحصىه» مما تقبل به علينا ؟ وكيف نتحقق من اتساق الآثار التى «لا تحصى» فى تهيئة
مزاجنا للفهم والحكم والتأثر والتأثير ؟ وكيف نتجنب تلك الجبرية إلزامية فى داخل هذا
التصور الذى يجعل النقاد «عبدا» لهذه اللحظات ؟ هل نقول إن هذه الجبرية هى الوجه
الآخر للجبرية الاجتماعية والفردية فى مرائى المجتمع والأديب ؛ ولكن على مستوى الناقد هذه
المرّة ؟ وإذا صح ذلك فكيف يمكن أن نكيف التعارض الحاد بين جوانب هذه الجبرية
المتدبرة ؟

إن طه حسين لا يجيب عن كل هذه الأسئلة . ولكنه - وهذا هو المهم - يقول :

«قد يكون من الخير أن نقتصد . ألا نتشدد فى هذه النظرية التى يحبها المحدثون
ويشغفون بها . وهى أن الشعر مرآة الشاعر . وأن الأدب مرآة الأديب . صدق
إني أصبحت لا أطمئن إلى هذه النظرية . ولست أشك فى أن الشعر مرآة لشيء .
ولكنى لا أدرى : أهذا الشيء هو نفس الشاعر أم هو شيء آخر غيرها ! ومهما أغلو
فى تصديق هذه النظرية . وفى الثقة بنقد النقاد وبحث الباحثين . فلن أنجاوز
أن أقول : إن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته . قد شغلها بلحظات من
حياة الشاعر أو الأديب الذى عني بدرسه»^(١٦) .

ولنلاحظ - أولا - أن طه حسين لا يحتاج أحدا - فى هذا النص الأخير - سوى
نفسه ، فهو الذى ألح على أن الشعر مرآة للأديب ومرآة للمجتمع . الخ . ولنلاحظ - ثانيا -
أننا لسنا إزاء مرحلة من مراحل التطور النقدي عند طه حسين ، كما ذهب بعض دارسيه^(١٧) .
لسبب بسيط هو أن ما يقوله طه حسين فى «مع المتنبي» فى الثلاثينيات ، عام ١٩٣٦ تحديداً ،
سبق أن قاله فى العشرينيات ، بل قبلها^(١٨) ، فليس فى الأمر تطور . كل ما فى الأمر أن أحد
أطراف صيغة المجاورة يصل إلى أقصى مداه ، فيشحب - والأمر كذلك - وجود الأطراف
الأخرى للصيغة ، وعندئذ يتناسى طه حسين الوجود الموضوعى للعمل الأدبى ، ومظهره
الفردى والاجتماعى ، ولا يعنى - على المستوى النظرى - إلا ما يفرضه الذات المُدركة للناقد

في طغيانها على موضوعها المذكر ، ولا ينتبه - على نفس المستوى النظري - إلا إلى أهمية الوجود الذاتي لشخصية الناقد ، بالقياس إلى الوجود الموضوعي للعمل الأدبي ، فيأخذ في تبرير هذه الأهمية وتأكيدا ، ، حتى إذا عاد طه حسين إلى درس آخر ، وسياق آخر ، واجهتنا الأطراف المتعددة الأخرى لصيغة المجاورة ، ويتم التركيز على أحدها - ومن ثم وصوله إلى أقصى مداه - دون غيره ، حسب الأحوال .

ولنلاحظ - أخيرا - أن طه حسين لا يشك في أن الشعر مرآة لشيء ، ولكنه - في خاتمة «مع المتنبي» - يجعل الشعر مرآة للناقد نفسه ، بعد أن كان الشعر ، قبل ذلك ، مرآة للمجتمع والأديب . وليس ذلك إلا لأن طه حسين يركز على طرف الصيغة الذي يجعل من النقد أدبا ، ويجعل من الناقد أدبيا ، فيصبح النقد مرآة للناقد ، وبجالا لإنشاء أدبي يتطلب درسا متميزا .

الهوامش

- (١) فصول في الأدب والنقد ، ص ٨ - ٩
- (٢) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٢
- (٣) المصدر السابق ، ص ٣٧ - ٣٨ ، ويؤكد طه حسين هذه القسمة اللافتة للأدب - مرة أخرى - حين يقول : «وفي الحق إلى أميل إلى أن أقسم الأدب إلى قسمين . أدب المشعين وأدب الناقدن الدارسين . أو قل أدب الكتاب والشعراء ، وأدب العلماء من المؤرخين والناقدن ، فشوق أديب . وهو الأديب حقا . لأنه يتبحر الأدب إنتاجا . وهو أديب منشئ ، ولكنه ليس عالما بالأدب . لا يستطيع درسه ولا تصويره ولا تعليمه ولا تأريخه ... والأدباء المنشئون يختلفون : فمنهم النابغة العبد . ومنهم المتوسط ومنهم المسف . والأدباء العلماء يختلفون . فمنهم المحود ذو الرأي ، ومنهم الآلة الحاككة أو البغاء ، وأولئك هؤلاء تختلف مذاهبهم في إنشاء الأدب ودرسه . فمنهم المقلد ، ومنهم المجتهد المتكبر ، ومنهم من يذهب مذهب الحرية ، ومنهم من يؤثر مذهب الرق . ومنهم من يتحور نحو الفلسفة ، ومنهم من يتحور نحو النقل والرواية » . راجع : من بعيد . ص ٢٦٠ .
- (٤) في الأدب الجاهلي ، ص ٤٥ .
- (٥) المصدر السابق ، ص ٥٥

- (٦) يقول طه حسين : « الباحث عن تاريخ الآداب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة وآدابها فحسب ، بل لابد له أن يلم إلماما بعلوم الفلسفة والدين ، ولابد له من أن يدرس التاريخ وتقوم البلدان درسا مفصلا ... والباحث عن تاريخ الآداب لا يكفي من درس اللغة حسن البحث عما في القاموس واللسان وما في المحصن والمحكم ، وما في التكملة والعباب . بل لابد له مع ذلك من أن يدرس أصول اللغة القديمة ومصادرها الأولى ... والباحث عن تاريخ الآداب لابد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات ، إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار ... واللغة العربية وحدها لا تكفي لمن أراد أن يكون أدبيا ومؤرخا للآداب حقا ، إذ لابد له من درس الآداب الحديثة في أوروبا ، ودرس مناهج البحث عند الفرنج ، بله ما كتب الأساتذة الأوروبيون في لغاتهم المختلفة عما للعرب من أدب وفلسفة ومن حضارة ودين . » راجع تحديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٧ .
- (٧) في الأدب الجاهلي ، ص ٥٦
- (٨) حديث الأربعاء ٥٣ / ٢
- (٩) يقول طه حسين : « من العسير جدا أن يخلص المؤرخ ، ومؤرخ الأدب بنوع خاص ، من عواطفه وشهوته ، ومن ميوله وأهوائه . ومن دوقه في الأدب والفن ، فهو خليق أن يخضع لهذا كله قليلا أو كثيرا ، حين يدرس الشعراء والكتّاب ، أو يوازن بينهم أو يحكم عليهم . » راجع : حافظ وشوقي ، ص ١٧٨ .
- (١٠) من بعيد ، ص ٢٦١ .
- (١١) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٦ - ٣٧
- (١٢) المصدر السابق ، ص ٦٦
- (١٣) E. H. Carr - في كتابه « ما التاريخ ؟ » - « أن الإيمان بمجهر صلب لحقائق تاريخية توجد على نحو موضوعي ، يستقل عن تفسير المؤرخ . إنما هو وهم مناف للعقل » راجع .
- E. H. Carr, what is History?, Penguin, London 1964, p. 12
- ذلك لأن هذه « الحقائق » يصنعها مؤرخ . يختارها ليصوغ منها دلالة . إن « التاريخ الذي نقرأه » ليس سوى « سلسلة من أحكام متقبلة » (ص ١٤ من المرجع نفسه) ويفسر المؤرخ مادته من خلال موقفه كإنسان يعيش في مجتمع . وفي زمن محدد . يختلف كلاهما عن مجتمع وزمن موضوعه . ويصوغ المؤرخ تفسيره داخل إطار محدد من القيم يختلف - بدوره - عن الإطار القيمي لمعطيات الموضوع الذي يكتب عنه . ولذلك يتحدد التاريخ على أساس من النظر إلى الماضي « بعين الحاضر » ومن منظور مشاكلي » (ص ٢١ من المرجع نفسه) .
- (١٤) يقال : « إن فهم العمل الأدبي ليس تأملا مجردا . أو سعيًا وراء لوان من العلمية يخلق بعيدا عن وجودها نفسه ، وإعماها مواجعة تاريخية تنشأ عنها تحركة وجود ذاتية في هذا العالم الذي نعيشه » راجع
- R. E. Palmer, Hermeneutics, North western University Press, 1969, p. 10
- (١٥) انظر . E. D. Hirsch, Validity in Interpretation.
- (١٦) في الأدب الجاهلي ، ص ٥٢
- (١٧) راجع . حارر عصمور ، مفهوم الشعر ، ص ٢٥٥ .
- (١٨) راجع . لاسود ، مباحث البحث في الأدب ، ص ٢٣ ، ٣١

- ٢٤٠ فصل في الأدب والنقد . ص ٨ .
- ٢٤١ مصدر السابق . ص ٥٠ .
- ٢٤٢ مع الشئ . ص ٢٤١ .
- ٢٤٣ فصل في الأدب والنقد . ص ١٧٤ .
- ٢٤٤ حة الشوك . ص ١٠٤ .
- ٢٤٥ حديث الأربعاء . ٢٦ / ٣ .
- ٢٤٦ قدّر ، يؤكد طه حسين - في هذا السياق - تمّيز « الفهم » عن « الذوق » يؤكد إمكانية أن يعمل أحدهما في عينة الآخر . فيقول « إن الذوق شيء والفهم شيء آخر . فقد نفهم أشياء كثيرة دون أن ندركها ... وقد ندرك أشياء كثيرة دون أن نفهمها وإثبات ذلك ليس بالشئ العسير ، فما أظن أن الذين يتذوقون الموسيقى ويطربون لها ، يفهمونها جميعا ، بل يعتقد أن الكثرة المطلقة من الذين يسمعون الموسيقى لا يفهمون الموسيقى » . راجع حديث الأربعاء . ٢٥٤ - ٢٥٥ .
- ٢٤٧ الفهم - في هذا السياق - أقرب إلى القدرة على التحليل العقلي للعمل الأدبي إنه العملية التي يصل بها الناقد إلى معنى « للعمل الأدبي ، ويتحدث معها الناقد عن استيعابه له « مقصد » محدد وراء هذا العمل أو ذاك . كما أنه العملية التي تتيح للناقد الانتقال من العمل الأدبي ، باعتباره صورة في مرآة ، إلى الأصل الخارجي السابق عليه . وذلك ليرى الناقد - في العمل - مرآة مجتمع محدد ، أو صورة نفسية لأذيق بعينه ، أو تجليات نسبية تقود إلى مثل عليا لإنسانية مطلقة . أما « الذوق » فهو أقرب إلى الاستجابة الوجدانية للعمل الأدبي . ويرتبط بتحقيقه - فيما يبدو - بالعملية التي تعطف للناقد - أو القارئ - على هذا العمل الأدبي أو ذاك ، وبالعلاقة التي يحددها فيها الناقد - أو القارئ - نفسه ، أو يجد ما يحب في هذا العمل أو ذاك . ولذلك يرى طه حسين أن الذوق « ليس عقلا خالصا ، قوامه البحث والنقد والتقدير والحكم » . (راجع : أحاديث ، ص ٤٦ - ٤٧) . ويؤكد أنه « ملكة طبيعية تسبق التفكير ، وتعين على تمييز الجيد من الرديء ، والحسن من القبيح ، وما يليق بما لا يليق » . (راجع : بين بين . ص ٨٧) . صحيح أن هناك ما يسمى « الذوق الجماعي » في مقابل « الذوق الفردي » . ولكن طه حسين يشك في قيمة الذوق الأول ، ذلك لأن « الفرد من غير شك ينسى أكثر فرديته حين يختلط بأمثاله ، ولا يستبقى من هذه الشخصية إلا أقلها وأيسرها وأعجزها عن المقاومة » . (راجع . نقد وإصلاح ، ص ٧١) .
- ٢٤٨ عطية عامر ، مدرسة النقد التأثري ، مخطوط لم يطبع .
- ٢٤٩ حة الشوك ، ص ١١٨ .
- ٢٥٠ تخديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٩٤ .
- ٢٥١ في الأدب الجاهلي . ص ٥٢ .
- ٢٥٢ حديث الأربعاء . ٢ / ٥٣ .
- ٢٥٣ في الأدب الجاهلي ، ص ٢٤٦ .
- ٢٥٤ المصدر السابق . ص ٥٦ - ٥٧ .
- ٢٥٥ « بب هيكول وببي » ، مجلتي ، ع ٨ ، ١٥ مارس ١٩٣٥ ، المجلد الأول ، ص ٧٣٢ .
- ٢٥٦ المصدر السابق . ص ٧٣٣ .
- ٢٥٧ المصدر السابق . ص ٧٣٤ .
- ٢٥٨ فصل في الأدب والنقد . ص ٢٥ .
- ٢٥٩ المصدر السابق . ص ٢٤ .

(٣٩) مع المتن ، ص ٣٧٨

(٤٠) راجع

Lucien Goldmann, The Sociology of Literature, International Social Journal, Vol XIV no.4, 1967, pp. 493 - 494.

وراجع ترجمة هذا البحث وتقديمًا له في العدد الثاني ، السنة الأولى ، من مجلة « فصول » ، القاهرة يناير ١٩٨١ .

(٤١) مع أنى العلاء في سجنه ، ص ٤

(٤٢) مع المتن ، ص ٣٨٠

(٤٣) من لغو الصيف ، ص ٨١

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٨١

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٨٢

(٤٦) مع المتن ، ص ٣٧٩ - ٣٨٠

(٤٧) انظر

D. Semah, Four Egyptian Literary Critics, Leiden 1974, pp. 137-138.

(٤٨) راجع - مثلاً - تجديد ذكرى أنى العلاء ، ص ١١٢ - ١١٣ ومقالا بعنوان « المذهب » ، الهلال ديسمبر ١٩٢٦ ،

وصوت باريس ، ص ٤٣٦ .

الأدب النقدي



«في قراءة القصيدة أو استماعها للغة فنية ، وفي قراءة النقد
أو في استماعه للغة فنية ، لعلها ترقى على اللغة الأولى» .
«بين هيكل وبينى . مجلتي ١٩٣٥»

لقد آمن طه حسين أن الناقد أديب بأدق معاني الكلمة ، مثلاً آمن أن النقد أدب بأصح معاني الكلمة . وبقدر مادفعه هذا الإيمان إلى قراءة الكتابات النقدية ، بوصفها أعمالاً أدبية ، فإن هذا الإيمان دفعه إلى إنشاء كتابة نقدية ذات طبيعة أدبية . من المؤكد أنه كان يهدف بهذا النوع من الإنشاء إلى توسيع دائرة قراءة النقد ، وجذب أكبر قدر من القارئ إلى متابعة الكتابة النقدية ، باعتبارها مصدراً مستقلاً للمتعة الأدبية . ولذلك كان الإنشاء النقدي ، عنده ، يهدف إلى إطلاق فاعلية الخيال الأدبي للناقد ، وحثه على أن يصوغ - بنقده - عالماً يوازي - في أسره - عوالم الأعمال الأدبية ، لعله يوسع - بهذا العالم الأسر - دائرة القراءة ، ويحبب الأدب إلى قراء غير متعاطفين . ولكن ما كان يمكن لهذا الهدف أن يتأصل لولا أساس نظري يوحد بين النقد والأدب ، ويوحد بين الناقد والأديب ، وأعلى أساساً يؤكد أن الناقد أديب يصدر نقده عن شخصية متقدمة ، نجد اللذة - كالأديب - في التعبير عن عواطفها ، وتشعر بالبهجة - كالأديب - في توصيل ماتشعربه إلى الآخرين . إن هذا الأساس النظري هو الذي جعل طه حسين يؤكد أن كثيراً من الناس يجدون « اللذة الفنية الحاصلة » ، في فصل من فصول النقد ، أكثر مما يجدونها في فصل من فصول الأدب .

ولكن ما النتائج التطبيقية التي يمكن أن تترتب على تحول النقد إلى أدب وتحول الناقد إلى أديب ؟ إن الأمر ينتهي بالناقد الذي يحرص على تقمص شخصية الأديب إلى منطقة تنذبذب

بين قطبي الأدب والنقد ، لتغدو أقرب إلى الأدب منها إلى النقد . وأعلى بذلك ما يحرص عليه هذا الناقد من تقديم لون من الأدب النقدي - إذا جاز التعبير - يصور انفعاله بالأعمال الأدبية من ناحية ، ويمثل هذا الانفعال لخيال القارئ من ناحية ثانية ، وينافس الأثر الأدبي الخاص بالأديب - أو أعماله الأدبية - من ناحية ثالثة . إن كل عمل أدبي يغدو ، في عيني هذا الناقد ، في حالة التأثير الإيجابي ، عالماً مثيراً لعوالم أخرى ، يشكلها خيال متعاطف ، له - عند أديب مقتدر مثل طه حسين - قدرة على الإيحاء ، أو إثارة القارئ بنوع من العدوى .

ويمكن - بالطبع - لهذا اللون من الأدب النقدي أن يتمتع من كل مصادر المعرفة ، وأن يفيد من خبرة واسعة بالموروث الأدبي ، يزواج بينها وبين ثقافة حديثة ، تعمل في خدمة الخيال المتعاطف للناقد وتؤكد حركته . وتمثل الطبيعة الأساسية لحركة هذا الخيال المتعاطف في اهتزاز الناقد ، إزاء جزئيات بعضها من العمل الأدبي ، ثم عزل هذه الجزئيات عن سياقها ، وإعادة إنتاجها - أو صياغتها - في سياق آخر ، داخل مجال حر من الخبرات أو التذاعيات الذاتية .

وتظهر أبسط تجليات هذا النقد في شكل أقرب إلى المعارضة الأدبية ، حيث نرى إزاء النص الأدبي ، أو بعض أجزائه ، خصوصاً الشعر ، نصاً نقدياً آخر يوازيه ، بقدر ما ينافسه في أدبيته . ولعل هذا النص النقدي الجديد يكون صدقاً للنص الأدبي ، بقدر ما يلتزم به أو يسير في إطاره ، ولكنه يتحول إلى مرآة ، تعكس التأثيرات الذاتية للناقد أكثر مما تعكس الخصائص النوعية المستقلة للنص الأدبي . وتظهر أكثر تجليات هذا النقد تركيباً في شكل أقرب إلى القص الخيالي ، حيث تتحول النصوص الأدبية ، بعضها أو كلها ، لتصبح - شأنها في ذلك شأن كُتُبها - عناصر في قص مستقل ، ينطوي على أحداث وشخصيات مخترعة ، ويؤدي وظائف متميزة ، يمكن تحليلها وتفسيرها ، بالقياس إلى عالم الناقد نفسه .

ويتحرك الناقد بين أبسط تجليات هذا اللون من الأدب النقدي وأكثرها تركيباً ، متقمصاً شخصية الأديب ، لا يوازي حرصه على إمتاع القارئ سوى إيمانه بأن الناقد أديب بأدق معاني الكلمة ، وأن كثيراً من الناس « يجدون اللذة الفنية الخاصة في قراءة فصل من فصول سانت يوف عن موسيه ولامرتين أكثر مما يجدونها في قراءة موسيه ولامرتين نفسها » .^(١)

٢ - المعارضة الأدبية :

وتتحرك المعارضة الأدبية ، في هذا اللون من الأدب النقدي ، على أساس عملية تمثّل وجداني للنص الشعري بوجه خاص . ويقدر مايتفهم طه حسين ، في هذه العملية ، النص على أساس من حالة وجدانية سائدة ، تفرض هذه الحالة نفسها عليه ، مثلما تفرض نفسها على النص ، فتجدد له دلالة بعبها ، تتناسب مع طبيعتها . ويقوم طه حسين ، في هذه العملية ، بإعادة إنتاج النص ، أو صياغته مرةً أخرى ، معبراً في هذه الصياغة عن هذه الحالة السائدة . والفارق بين النص ، في هذه العملية ، وصياغته الجديدة هو الفارق بين النص بوصفه موضوعاً مستقلاً وبينه بوصفه مرآة تنعكس عليها الحالة التي يعانها الناقد .

ولكن هذه الصياغة تأخذ أشكالاً متعددة . وأكثر أشكالها شيوعاً في كتابات طه حسين هي تقديم النص الشعري ، أو تقديم جانب من النص الشعري ، والتعقيب عليه بصياغة نثرية له . وقد تكون هذه الصياغة النثرية محايدة ، من حيث الظاهر ، فتشير إلى النص بضمير الغائب ، ولكن سرعان ما يصبح النص نفسه مثيراً للون من الاستبطان المستقل ، يحمل طه حسين بعيداً عن النص . وقد تكون الصياغة النثرية غير محايدة ، منذ البداية ، فيقدم طه حسين بعض أبيات النص الشعري ، خصوصاً تلك التي يشعر أنها تهزه أكثر من غيرها ، فيتجاوب معها ، ويعبر عن انفعاله إزاءها ، من خلال ضمير المتكلم . ويوحّد التعبير - في هذه الحالة - بين صوت الناقد وصوت النص ، أو - على نحو أكثر دقة - يسقط الناقد حالته الوجدانية على النص فينطق من خلاله ، متقمصاً صوت النص في الظاهر ، معبراً عن انفعاله في حقيقة الأمر ، مثلما يفعل طه حسين مع الأبيات التالية للمتنبي :

لا افتخارَ إلا لمن لا يضامُ مُدْرِكُ أو محاربُ لا ينَامُ
ليس عزماً مامِرضَ المرء فيه ليس هماً ماعاق عنه الظلام
واحتمال الأذى ورؤية جانيهِ غداً تَضَوَّى به الأجسام

حيث يصور دلالتها عندما يعيد صياغتها على النحو التالي :

«إعما الفخر لمن يأفى الصم ويمنع على الدل منتصراً على المحن والمضطرب . قد ضحى في هذه المقاومة بالراحة والنوم ، وآثر الجهاد والسهاد . وما فعلت من ذلك

شيئا وإنما اهزمت للمحنة حين أملت في . وآثرت الراحة حين أتيت لي . وأنا
أحس من نفسي عزما ماضيا وهما بعيدا . ولكن ماهذا العزم الذي يقصر صاحبه
عن إنفاذه . وماهذا الهم الذي يرتد عنه صاحبه لأول مايعرض له من العقبات !
كلا ! إني أحس في نفسي حاجة إلى شيء غير الفخر : أحس في نفسي ألما . وفي
جسمي سقما . وأكاد أندفع إلى أن أشكو وأبكي . لا إلى أن أفأخر وأكافر . لقد
احتملت الأذى ورأيت من كان يجنيه على ويلحقه في . فلم أدفع الأذى عن
نفسي . ولم آخذ من جانبه محي . وإنما أذعنت واستكنت . وآثرت الخضوع
والاستسلام» (١١) .

إن كل مايفعله طه حسين ، في هذه العملية ، هو اقتطاع الجزء الذي يثير انفعاله من
سياقه في القصيدة الأصلية ، وتمثل هذا الجزء وجدانيا ، على نحو يتمكن معه من أن يوحّد بين
موقفه الوجداني الآتي والدلالة التي يفترضها في الجزء المقتطع . ومن الواضح أن هذه العملية
تنطوي على لون من التخصّص ، ينشط فيه خيال الناقد ، ليصوغ من معطيات الجزء المستقل
دلالة جديدة ، تتناسب مع تأثيرات الناقد الذاتية . وبقدر ما يؤكد ضمير المتكلم ، في هذه
الصياغة ، إلغاء المسافة الموضوعية ، أو الهوة التاريخية بين الناقد والنص ، فإنه يؤكد ضغط
التأثرات الذاتية ، وتحولها إلى ضغط تعبيرى ، يتدفق معه أسلوب الناقد تدفق موجات التعبير
الذاتية ، فلا يتوقف إلا بعد أن يشعر باكتمال عملية التعبير عمّا في داخله .

ولقد بدأت هذه الكيفية في التمثل الوجداني لدلالة النص ، عند طه حسين ، مع أول
كتاب له ، وهو «تجديد ذكرى أبي العلاء» (١٩١٤) ، واستمرت معه ، دون أن تفارقه ، في
كل ماكتبه عن أبي العلاء بعد ذلك . لقد توقف طه حسين ، في الكتاب الأول ، عند هذه
الآيات الشهيرة لأبي العلاء :

غير مجدي في ملئي واعتقادي نوح بالئ ولا ترم شادي
وشبيه صوت النعي إذا قيد سن بصوت البشير في كل نادي
أبكت تلکم الحمامة أم عند ست على فرع غصنها اليادي

فاقتطع الأبيات من سياقها ، على نحو يظل خاصية أساسية في التعامل الانطباعي لطه حسين
مع الشعر ، وتمثلها وجدانيا ، وأعاد إنتاجها وصياغتها على النحو التالي :

«أتري أن البكاء يرد مفقودا ، وأن الغناء يحفظ موجودا ؟ أليس استيلاء الضعف على نفسك ، وعينه بلبك هو الذي يحزنك لصوت الناعي . ويعطرك لصوت البشير ؟ أليس الاستبشار بالشئ مقدمة حزن عليه ؟ أرايت حزنك يعظم على الهالك ، إن لم يكن حرصك عليه شديدا . وحبك له موفورا . وأنسك بقربه عظيما ؟ أرايت لو صدقت نفسك الحديث ، ووطنها على احوال الاشياء كما هي نجد كبير فرق بين الخير والشر ؟»^(٣) .

وتوقف طه حسين ، بنفس الكيفية ، عند بيت أبي العلاء :

هذا جناه أي على وماجنيت على أحد
وأعاد صياغته على النحو التالي :

«مالى وللزواج والنسل ! لولا أن أي قلب في في هذه الحياة لما لقيت ألما ، ولما احتملت عناء . أفليس يقتضى أن أحتمل هذه الجناية حتى أنقلها إلى برئ لم يحن ذنبا . ولم يقررف إعما»^(٤) .

وقد يتجاوز طه حسين التوقف عند بيت بعينه إلى تمثل مجموعة من الأبيات حول فكرة واحدة لأبي العلاء ، ليعيد صياغة الأبيات المرتبطة بهذه الفكرة ، في لون من التقمص الوجداني ، عماده ضمير المتكلم ، على النحو التالي :

«ومصدر الشقاء المتصل الذى ألح على أبي العلاء ... هو أن الله لم يهده إلى الإيمان بالنبوات ... لكنه في الوقت نفسه لم يقطع برفضها كلها . وإعما كان يسأل نفسه بين حين وحين :

من يدري ؟ لعل بعض هذه النبوات حق ، ولعل بعض ما جاءت به أن يكون صحيحا . وإذن فويل لي إن صح ما جاءت به ولم ألام بينه وبين سريى العملية . ولكن أى سيرة عملية . وكيف تكون الملاءمة بين سريى وبين هذه النبوات المختلفة ، أسير سيرة اليهود ؟ فإني أعيب عليهم كثيرا من أقوالهم وأعمالهم ؟ أسير سيرة المسلمين فإني أعيب عليهم كثيرا من أقوالهم وأعمالهم أيضا ؟ أم أسير سيرة أهل الهند ؟ أم أسير سيرة الفرس ؟ لما أكثر ما أعيب على أولئك وهؤلاء من الأقوال والأفعال . ومع ذلك فإذا أصنع إن صح ما نبئنا به هذه الديانة أو تلك ؟»^(٥) .

قد نقول إن هذا التقمص ينطوى على تفسير ضمني لنص أبي العلاء أو نصوصه ، مثلما

يصفى على موقف عقلى - مهما كانت مراوغته - من هذه النصوص . ولكن هذا التقمص يؤكد اعتماد الناقد على تأثراته الذاتية ، مثلما يؤكد تحول النص نفسه إلى وسيلة تتيح للناقد لونا من المعارضة الأدبية ، تسمح لعمل الناقد - فيما يفترض - أن يدخل عالم الأدب وإذا كانت هذه المعارضة الأدبية تتضح على نحو جزئى ، فى «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤) . وفى «مع أبى العلاء فى سجنه» (١٩٣٨ - ١٩٣٩) ، فإنها تتضح على نحو كامل وفى «صوت أبى العلاء» (١٩٤٤) ، لتصبح الأساس المحرك للكتاب كله .

وبقدر ما يحرص طه حسين فى هذا الكتاب ، على أن يترجم النص الشعرى إلى نثر أدبى فإنه يحرص كل الحرص على أن ينافس بنصه النثرى النص الشعرى المترجم عنه . ولذلك يبدو الكتاب وكأنه الصوت الشعرى وصداه النثرى . ومن هذا التشبيه المركزى نفسه - أى الصوت والمصدى - استمد الكتاب عنوانه . ولكنه - فى حقيقة الأمر - منافسة بين ناقد ناثر وشاعر ناظم ، أعنى منافسة يحاول فيها الناقد الناثر أن يبارى الشاعر ، أو يتفوق عليه ، فى إمكانية توصيل نفس المعنى إلى القارئ ، عبر وسيط مختلف ، قد يحدث متعة تفوق الاستماع إلى الصوت الأصيل .

ولـ «صوت أبى العلاء» - فى ظل هذا الفهم - غاية مباشرة وأخرى مضمّنة . أما الأولى فيعلنها طه حسين - منذ البداية - عندما يقول إن أبى العلاء لم ينشئ «اللزوميات» لعامة المثقفين ، بل لعله أن يكون قد أنشأها لنفسه ، وللذين يرقون إلى طبقته ، من أصحاب العلم الكثير والبصيرة النافذة . ولذلك أصبحت اللزوميات صعبة القراءة عسيرة الفهم على عامة المثقفين وأوساطهم . ولأبأس - والأمر كذلك - لو حاول طه حسين أن ييسر اللزوميات لأولئك الذين لا يستطيعون أن يقرأوا «شعرها العنيف» ، فبمثل ذلك التيسير ، يقوم طه حسين ببعض دور الناقد ، خصوصا عندما يكون الناقد أقرب إلى «الرسول الحكيم الذى نصح القدماء بالتخاذة لذوى الحاجات»^(٦) . وبأخذ هذا التيسير الذى يقوم به الناقد - الرسول الحكيم - شكل ترجمة نثرية أدبية لمختارات من قصائد اللزوميات ومقطعاتها ، بحيث تقوم هذه الترجمة مقام الوسيط ، فتدل القارئ على ما يحسن أن يقرأ وعلى ما يحسن أن يفهم مما يقرأ ، وتبين له - أبلغ الإبانة - عن رسالة الشاعر وصداها فى نفس قارئ أكثر امتيازاً منه ، وأعنى قارئاً يقوم بدور هذا الرسول الحكيم «بين هذين العاشقين اللذين يختصمان حيناً ويأثلفان حيناً آخر ، وهما الأديب والجمهور»^(٧) . لكن هذا «الرسول الحكيم» سرعان ما ينسى حكيمته ،

ويتنافس من أرسله في الفوز بقلب هذا الجمهور الذي يتوجه إليه كلاهما ، فيتحول الكتاب إلى هذه « المعارضة الأدبية » التي أتحدث عنها .

هكذا نواجه - في « صوت أبي العلاء » - مجموعة صغيرة نسبيا من المقطوعات المختارة من اللزوميات ، يتنزع بعضها من سياقها داخل القصائد ، ربما لأن كل مقطوعة - فيما يفترض - تحمل فكرة متكاملة ، أو مجموعة من الأفكار المتصلة . ويقابل المقطوعة الشعرية مقطوعة أخرى نثرية من إنشاء طه حسين ، ويفترض في هذه الأخيرة أن تكون نثرا أدبيا لأبيات أبي العلاء . وإذا كان أبو العلاء صاحب خيال نفاذ ، يصعد إلى أرق ما يستطيع الخيال أن يبلغ ، وينفذ إلى أعماق ما يستطيع الخيال أن ينفذ ، فمن المفترض أن يتوسط هذا النثر الأدبي بين أبيات أبي العلاء والقارئ ، محاولا الوصول بهذا الأخير إلى أعماق ما يمكن من خيال أبي العلاء ، أو أبعد ما يمكن من خيال طه حسين .

ويعي طه حسين أن البعض قد ينكر هذه الترجمة لأنها « لون من ألوان الأدب العربي الحديث »^(٨) ، ولكن طه حسين يرى أن الغريب - حقا - هو ألا تترجم هذا « الشعر الغريب » لأبي العلاء . « فمن استطاع أن يقرأ هذه النصوص دون أن يحتاج إلى ترجمتها فليفعل وخلاه ذم ! ومن استطاع أن يقرأ الترجمة وعجز عن قراءة النص فليفعل ، وحسبه ما يظفر به من الفائدة . ولكن قوما بين أولئك وهؤلاء سيقروا النص وسيقرءون الترجمة ، وسيوازنون بين الصوت والصدى . وما أشك في أنهم سيجدون صوت أبي العلاء أعذب في نفوسهم وأحب إلى قلوبهم من صدهاء الذي تصوره الترجمة ؛ لأنني أنا أجد صوت أبي العلاء أعذب في النفس وأحب إلى القلب من كل صوت ومن كل صدى » [ص ١١]

ولو تجاوزنا تواضع طه حسين المراءوغ إلى ما ينطوي عليه « صوت أبي العلاء » كله من مسلمات ضمنية ، وجدنا أن الناقد مازال يلح على الطبيعة الأدبية لعمله ، فبرى في « الترجمة » النثرية للشعر « لونا من ألوان الأدب » ، يستحق أن يكون قفما في ذاته ، لأنه ينطوي على جمال خالص . ولولا ذلك لما قدم طه حسين عمله باعتباره ذا فائدة أدبية لجمهور المثقفين ، ولولا ذلك - أيضا - لما تقبل إمكانية القناعة بقراءة الترجمة النثرية دون الشعر .

ومن المؤكد أن طه حسين كان يتابع - في « صوت أبي العلاء » - نهجه القديم في تفسير الشعر ، وأعني هذا النهج الذي يقوم على تقمص صوت الشاعر في لون من المعارضة الأدبية . ولعل طه حسين كان يحاول - في « صوت أبي العلاء » بوجه خاص - الاستفادة من بعض

انحولات الأوروبية في تبسيط الشعر الكلاسيكي ، وتقديمه تقدماً سهلاً ، يغري القارئ لعادى بالقراءة . ولكن المؤكد أن المعارضة الأدبية التي تكمن وراء حركة الصياغة النثرية ، في هذا الكتاب ، تجعل من عمل طه حسين أقرب إلى تقاليد «البلاغة» العربية منه إلى تقاليد تبسيط الشعر الكلاسيكي . أعني أن كيفية تمثيل طه حسين للنص العلامى ، وإعادة صياغة هذا النص ، تصل بينه وبين مذهب أستاذه سيد بن على المرصنى ، في «حسن الفهم لآثار العرب»^(٩) ، يضاف إلى ذلك أن هذا «الفهم» يصل الصياغة النثرية لأبيات أبى العلاء بتقاليد «نثر النظم وحل العقد» فى البلاغة العربية القديمة .

لقد ارتبطت «البلاغة» - فيما ارتبطت - بنثر النظم وحل العقد . وأسندت أهمية بعض «الرسائل» إلى ما فيها من حل لمعقود الكلام . وقد «قيل للعتابى : بماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال : بحل معقود الكلام ، فالشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول»^(١٠) . وقد تواترت التآليف الخاصة بهذا اللون من البلاغة ، من قبيل «الإرشاد إلى حل المنظوم» و«الهداية إلى نظم المشور» للعتابى . وكأن طه حسين عندما يتحدثنا عن عمله ، فى «صوت أبى العلاء» ، باعتباره «لونا جديدا من ألوان الأدب العربى الحديث» ، إنما يتحدثنا - فى حقيقة الأمر - عن استخدام جديد للون قديم من ألوان البلاغة التى تقوم على حل معقود الكلام

ومن المنطقى أن يستبقى طه حسين لهذه البلاغة الجديدة فى الظاهر بعض خصائصها القديمة . بكل ماتنطوى عليه هذه الخصائص من حرص الناصر على أن يتفوق على الناظم ، بكل ما يملك من وسائل الأداء اللغوى . فإذا قال الناظم - وهو أبو العلاء :

دنياك ماوية لها نوب شقى سماوية وأبناء
أفها جُل مايفيد بها من فاز فيها الطعام والباء

قال الناصر - وهو طه حسين :

«أيا ابنة الماء وفات التوب والأبناء ! أنت التى لا تثبت على حال ولا تستقر لها امر . أنت المضطربة الماجنة والمربكة الماجنة . أنت الفاراة الخداعة والمناحة الماثة . أنت لك ! لقد قل لك الخير وكثر فيك الشر . ولقد صغرت أمورك وهانت الآمال فيك فأعظم حظ الفائز بك والظافر برغائبك طعام يسفه ورفث يناله» [ص ٤٣ - ٤٤] .

وفي مثل هذا النثر الجديد ، أو النظم المحلول ، يمكن أن نجد البلاغة ، بكل ماتنطوى عليه من تسجيع وتجنيس ، أو مقابلة وحسن تقسيم ، أو ازدواج وترصيع ، أو مخاطبة الجداد خطاب العاقل ، والحرص على التكرار ، والاتفات إلى التتميم ، والتلطف في الإيغال ، وترشيح الاستعارة أو تجريدها على السواء ، ناهيك عن طرائق الإسناد وأساليب الإنشاء ؛ فبمثل هذه الخصائص يمكن للنثر الجديد - طه حسين - أن يبارى الناظم القديم - أبا العلاء - لعله يتفوق عليه مثلاً تفوق العتاني بحل معقود الكلام . لكن لافتر من أن تضعيع فاعلية الإيجاز ، ويحتفى تعدد المعنى في بيتي أبي العلاء ، وتنفق صلتهما بالسياق

وإذا أردنا مثلاً آخر لهذه المعارضة الأدبية التي تمثل الغاية المضمنة من هذا « اللون من ألوان الأدب الحديث » ، في « صوت أبي العلاء » ، فن الممكن التوقف عند هذين البيتين :

أراهم يضحكون إلى غشاً وتغشاني المشاقص والخطاء
فلست لهم وإن قربوا أليفاً كما لم يأتلف ذالٌ وظاء

الذين ينحل نظمها المتعمد ليصبح هذا الشعر المحلول :

« جدُّوا أيها الناس فيما أنتم بنسيله من تقرب إلى وتلطف لي . ومن رفق تظهروني
وغش تغمروني . ومن لفظ حلو تهدوني إلى ولوم مر ترموني به . فلقد كثر
ما أظهرتم الحب لي . وأصابني من بغيكم طوال السهام وقصارها . وعظام الأمور
وصغارها . جدُّوا في ذلك كله . فلم يكن تقريكم إلى ليؤلف بيني وبينكم إلا إن
صح اتلاف الذال والظاء ، [ص ٣٥] .

ولو تمعنا في هذا الشعر المحلول ، عماد المعارضة الأدبية في « صوت أبي العلاء » ، سهل علينا أن نلاحظ - مرة أخرى - أن طه حسين ينظر إلى عمله - كناقد - باعتباره عملاً أدبياً يهدف إلى تحقيق « اللذة الفنية الخالصة » . وقد ينطوي هذا العمل على بلاغة تقتزن بهذه « اللذة الفنية » . وقد تؤكد هذه « البلاغة » بطريقتها الخاصة ، عند بعض القراء ، ماذهب إليه طه حسين عندما قال : « في قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية ، وفي قراءة النقد أو في استماعه لذة فنية ، لعلها ترى على اللذة الأولى »^(١١) . ولكن هذه البلاغة قد انتهت بطه حسين الناقد إلى تجزئة أبيات أبي العلاء ، ومن ثم تدمير الفاعلية الخاصة بالسياق في قصائد اللزوميات . يضاف إلى ذلك أن هذه البلاغة قد أدت - على مستوى التفسير - إلى تثبيت

معنى الأبيات المقطعة من سياقها . في دلالة وحيدة الجانب . بدل الكشف عن الجوانب متعددة هذه الدلالة . وبقدر ماتسطح الدلالة يُتَبَّت المعنى في جانب واحد . لعله يتسم بالسداحة . في غير موضع من نثر الناظم . وبقدر ماتقتلع هذه البلاغة الأبيات التي توافق هوى منه حسين الأديب من جذورها . وتفصلها عن مالا تنفصل عنه من أبيات لا توافق هوى منه حسين الناقد . فإن هذه البلاغة تكشف عن ميول الناقد الأديب ومراحه أكثر مما تكشف عن شعر أبي العلاء نفسه .

ولو تركنا بلاغة حل معقود الكلام . من حيث خصائصها الظاهرة . إلى ما يمكن أن نضوي عليه من عرضة نقدية تحركها . وجدنا أنفسنا - مرة أخرى - أمام ثنائية اللفظ والمعنى . بكل ما يترتب على هذه الثنائية من مزالق . لقد افترض طه حسين - في هذا اللون الجديد - « من ألوان الأدب العربي الحديث » - القدرة على « ترجمة » الشعر . وآمن أن العلاقة بين « الترجمة » و« الأصل » أشبه بالعلاقة بين « الصوت » و« الصدى » . وتشبيه الصوت والصدى يردنا - في دلالاته المركزية - إلى التشبيه الأساسي للمرأة . أعنى إلى العلاقة بين صورة المرأة وأصلها . ولكن تشبيه الصوت والصدى يكشف - في هذا السياق - عن مبدأ ضمني يرتبط بعلم البلاغة . وأعنى ذلك المبدأ الذي يؤكد إمكانية « إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه »^(١٢) . ومعنى ذلك أن الفارق بين النص العلامى وترجمته الترتيبية هو فارق بين كسوتين مختلفتين لمعنى واحد . يكتسى رداء النظم في حالة الشعر . ويكتسى رداء الترتيب في حالة الترجمة . لتظل العلاقة بين حالتي المعنى الواحد أشبه بالعلاقة بين الأصل الأدبي وصورته المعكسة في مرآة الناقد . أو العلاقة بين الصوت والصدى .

ومثل هذا التكييف يمكن أن يكون البيتان التاليان لأبي العلاء .

خسست بأمننا الدنيا فأفٍ لنا بنو الخسيسة أوباش أخساء
وقد نطقنا بأصناف العظاات لنا وأنت فيما يظن القوم خرساء

أصلاً تنعكس صورته في مرآة الناقد ، أو صوتاً يردد صده ، أو معي يورد بطريقة مختلفة :
في وضوح الدلالة عليه ، كالتالي :

« أي أمننا الدنيا . إنك لمسة حقيرة . فأف لنا نحن أبناءك من أوباش أخساء .
ورثنا عنك الحسة وضعة القدر إنك لتعطيتنا أصناف العظاات . وتقدمين لنا ألوان

النصح . مما تكشفين لنا عنه من السوء والشر . والناس مع ذلك يرونك خرساء
لانتظفين» | ص ١٤ - ٢٦ | .

وقد نختلف في القيمة التي نخلعها على الصدى بالقياس إلى الصوت نفسه . وقد نجادل
في القيمة المضافة التي نخلعها الصورة في المرآة على أصلها . ولكن هذا الخلاف أو الجدل لن
يعكر على الحقيقة الملموسة ، وهي أن الصدى لن يختلف عن الصورة . من حيث إن كليهما
كساء مستقل ، لعرض مادة موجودة سلفاً ، كما أن كليهما طريقة في إيراد نفس المعنى الثابت .
ولكن بطرق مختلفة . ولن تبعدنا هذه الحقيقة عن ثنائية اللفظ والمعنى التي ينطوي عليها نقد طه
حسين ، بل لن نجد خلافاً بين النتيجة التي تنتهي إليها المعارضة الأدبية لطه حسين . عن طريق
حل العقد أو نتر النظم ، وبين الفكرة القديمة التي أكدها ابن طباطبا العلوي . عندما تحدث
عن الأشعار المحكمة المثقنة الحكيمة المعاني . العجيبة التأليف . وقال إن هذه الأشعار «إذا
نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها» (١٣) .

٣ - القص الخيالي للنقد :

إن هذه المعارضة الأدبية بكل نتائجها ، إنما هي بعض جوانب تلك المنطقة التي
تتذبذب بين الأدب والنقد ، والتي يندفع إليها طه حسين عندما يوحد - نظراً وتطبيقاً - بين
الأدب والنقد ، ويؤكد أن «الذاتية» هي المؤثر الأول في النقد . ويقدر ما يحرص طه حسين .
في هذه المنطقة ، على تقديم نوع من الأدب النقدي ، يحرص على التقديم التمثيلي لأفكاره
وعلى التصوير الأدبي لانفعاله .

ونادراً ما يحاول طه حسين في هذه المنطقة . أن يدعم انطباعاته . أو أن يتمسك بنظرية
أدبية محددة . بل لعله يشك في جدوى النظرية . ويرفض الاحتكام إلى مبادئ عامة . وقد
يعلن . في ثورة من ثورات انطباعاته . نفوره من الدرس والبحث . وانصرافه عن التحليل
والتعليل . وإيثارة تصوير «ما يجد من حس أو شعور» (١٤) . ويبحث عن «الخيال الفني الذي
يعجب القلوب ويلد العقول» (١٥) .

وعندما يعمل الخيال المتعاطف لطه حسين الأديب ، في خدمة الانطباعات أو التأثيرات
الذاتية لطه حسين الناقد ، تتحرر العملية النقدية من قيود الدرس التاريخي . وأعراف الشرح
النصي ، لتصل إلى شيء أقرب إلى القص الخيالي . وتتصاعد درجة القص الخيالي بتصاعد

حده "الدانية" . واطلاقها مما يشبه النجوى التى تكشف عن عالم الناقد الخاص . وتوتره .
أما ما تكشف عن عالم الأعمال الأدبية المتميزة .

ولقد التفت محمد حسين هيكلى إلى هذه الخاصية عندما قال :

اكاد لأغلو إذا قلت إن النقد الذاتى ليس نقداً وإنه إلى من القصص أقرب .
وهل تراه يريد على وصف التأثيرات الخاصة لشخص معين أمام مظهر من مظاهر
المر ؟ فإذا كان هذا الشخص عادياً . كان قصصه عادياً وإن كان ممتازاً كان
قصصه ممتازاً ولكنه على كل حال قصص وليس بنقد^(١٦) .

ونكتن الأمر . فى هذا القص الخيالى الذى أتحدث عنه . عند طه حسين . يتجاوز
وصف التأثيرات الخاصة التى يتحدث عنها هيكلى ، ليصبح شيئاً أقرب إلى خلق بناء
قصصى متميز . وأعلى بناء ينطوى على عناصر القص . بعضها أو كلها . بما فيها من وصف
وسرد وأحداث . وما فيها من شخصيات محرقة لبطل أو أبطال . يتحدث عنهم الناقد الذى
ينحول - بدوره - إلى رآو فى هذا القص .

وبقدر مايلعب الناقد الراوى دوراً مهماً . فى هذا القص . تتحول الشخصيات التاريخية
لشعراء لتصبح شخصيات متخيلة . تتجاوز زمانها التاريخى ومكانها الواقعى . لتحل فى رمن
نقص ومكانه الخيالىين . فتؤدى دوراً فى بنائه . وبقدر ما تتأرجح هذه الشخصيات بين الرمز
واختيل تفقد بعدها التاريخى . وتكتسب بعدها المتخيل الذى يخلقه الناقد الراوى . لتتجاوز
هذه الشخصية المتخيلة مع أزمة . أو مشكلة . يعانها البطل الراوى أو البطل الناقد على
السواء .

ولا يصل طه حسين إلى هذا القص الخيالى للنقد إلا فى حالات معينة . ترتبط
تجديداً . بأزمة حادة يحاول تجاوزها . على المستوى الفردى أو على المستوى الاجتماعى . فى
هذه الحالات يلعب القص الخيالى للنقد دوره الأساسى فى خدمة الأزمة التى يعانها الناقد .
وتتحول الأعمال الأدبية إلى عناصر تكوينية فى صياغة موقف من هذه الأزمة . وتتحول
الشخصيات التاريخية للشعراء العرب القدامى ، محدداً ، إلى شخصيات متخيلة . وتؤدى هذه
الشخصيات المتخيلة دوراً أساسياً ، يتيح لذات الناقد أن تتأمل أزمائها الخاصة ، لتعينا من
خلال ذات أخرى شبيهة بها ، بمعنى أو بآخر .

ويتم هذا التأمل ، غالبا ، في إطار من الحوار المتوتر . وقد يكون هذا الحوار بين طه حسين الناقد الراوى وبين شخصية متخيلة لشاعر قديم ، مثل أبي العلاء ، تصل بينه وبين الناقد علاقات ذاتية متشابكة . أو يكون هذا الحوار بين الناقد (طه حسين) وشخصية أخرى مخترعة ، تنتمى إلى الحاضر ، لكنها تعمل كمرآة للناقد وقناع له في نفس الوقت . ولنتذكر - في هذا السياق - ثنائية « الطالب الفتي » و« الأستاذ الشيخ » في « جنة الشوك » ، والحوار الذى يدور - في « حديث الأربعاء » - بين الراوى والبطل النقيض نصير الثقافة الحديثة ، وأخيرا الحوار الذى يدور بين « أديب » و« أدبية » في « من لغو الصيف » . ولكن الحوار مع أبي العلاء يكتسب أهمية خاصة في هذا السياق .

ولست في حاجة إلى أن أوضح الأهمية الخاصة التى يحتلها أبو العلاء في كتابات طه حسين . حسبي أن أشير إلى أن أبا العلاء قد حظى درسه من طه حسين بما لم يحظ به أى شاعر أو أديب آخر . وحسبي أن ألفت الانتباه إلى الطابع الدرامى المتوتر الذى يكتسبه سياق الكتابة عن أبي العلاء . خصوصا عندما يتحرر طه حسين من قيود الدرس التاريخى ، ليفرغ إلى شاعره الأثير . في لحظات توحيد متميزة . تنطوى على أشكال متعارضة من التقمص والتوتر . وأعنى التقمص الذى يوحد بين صوتى الشاعر والناقد ، فيجعل من الثانى صوتا للأول ، أو العكس ، والتوتر الذى يفصل ، بقدر ما يصل ، بين الناقد والشاعر ، فيمكن الأول من « تجديد ذكرى » صاحبه ، والحياة معه « في سجنه » ، والفرار من وطأة هذا السجن في نفس الوقت .

وإذا كان « مع أبي العلاء في سجنه » (١٩٣٨ - ١٩٣٩) يمثل هذا القص الخيالى الذى أنحدث عنه . فإنه يمثل امتدادا لنفس الخاصية البنائية التى تجلت على استحياء في أول كتاب لطله حسين . وأعنى « تجديد ذكرى أبي العلاء » (١٩١٤) . والبداية في الكتاب الأول القديم لاختلاف عن امتدادها الموسع في الكتاب الثانى الأحدث . ذلك لأن كلا من البداية والامتداد يرتبط بدرجة عالية من الاتحاد الوجدانى بين الناقد (طه حسين) والشاعر (أبي العلاء) . ولا ينطوى مهاد هذا الاتحاد على فقد كل من الشاعر والناقد حاسة البصر التى جعلت كليهما مستعينا بغيره ، بل تمتد لتنطوى على مجموعة من العلاقات المتصارعة ، يصوغها هذان الكتابان مع غيرهما من الكتب أو الكتابات .

ويتجلى هذا الاتحاد الوجدانى . في « تجديد ذكرى أبي العلاء » ، في اللحظات الذاتية

الخاصة من الكتاب . عندما يتحرر الناقد من قيود الدرس التاريخي وقواعده . ويحاول التعرف على شخصية شاعره . في لحظة من التوحد . يتفصل كلاهما عن كل شيء إلا الوعي بأزمة تصل بينهما . في هذه اللحظة . تحديدا . تصل العلاقة الذاتية بين الناقد والشاعر إلى حل من التقمص . يختفي فيه الحاجز بين ذات الناقد وموضوعها . فيصبح الموضوع داتا وائدت موضوعا . ويحل العالم القديم للشاعر في العالم الحديث للناقد . لينطق الثاني صوت الأول . ويتحول الصوت فيصبح قصا خياليا على هذا النحو :

« قف بنا الآن على دار ممرة النعمان لم يصفها التاريخ . ولكنها كانت من غير شك ظاهرة القفر ليست بالجميلة ولا المزدانة . قد انزوى فيها رجل مكفوف محيف . في وجهه آثار الجدري . ترسم على جبينه صور مختلفة تمثل حزنه على أمه حيناً . وألمه من عشرة الناس حيناً . وأمله في تلك السعادة التي يجوؤها له هذا السجين المظلم الذي لا يبتدى إليه النجم ولا تصل إليه الفنون . وهذا الرجل لم يعد من عمره الثامنة والثلاثين . نحيل ما استطعت في أن تدخل هذه الدار . وتقف من هذا السجين وتسمعه . ربما رأيت في ناحية من نواحي الدار خادما قد جلس . وإن الكسل ليعث به . وإن الحمول ليتسلط عليه . لأنه لا يجد من الأعمال ما يفيد القوة والنشاط . تلتطف بهذا الخادم حتى لا يأتى من الحركات ما يؤذن هذا السجين بمكانك . خذ هذا السجين بعينك وألق إليه سمك . إنك لتراه على ما قدمنا من الوصف . وقد التف في ثوب غليظ من القطن . وجلس على فراش من اللبد وهو يقول .

ما لي وللناس ؟ لقد بلوت أخلاقهم فلم ألق إلا شرا . واختبرت طباعهم فلم أجد إلا نكرا . فلتضربن بي ويهم الحجب . ولتسدلن بي ويهم الأستار . لقد سمعت منهم لما تطلقوا إلا محالا . ولقد تحدثت إليهم . وتحدث إليهم قبل الحكماء وأولو النهى فما آثروا إلا طاعة الأهواء . وما استجابوا إلا لدعاء الشهوات . فلتصمن عن حديثهم أذى . ولتعقدن عن حديثهم لسان . ولتحنن من قلوبهم شخصي وليحسب بعد اليوم من أهل القبور .

ما لي وللدنيا ؟ لقد أتيتها كارها . وعاشتني كارها . ولأخرجن منها كارها . ولقد ذقت من لذاتها ما لم أرج . واحتملت من الآمها ما لم احتسب . فإذا اللذة إلى ألم . وإذا السعادة إلى شقاء . وإذا الأمل إلى يأس . والرجاء إلى قنوط . إلى لأحمق

إن لم أطرحتها قبل أن تطرحى . وأزدرها قبل أن تزدرى . وأملا قلبى من لذاتها
بالعزاء النافع والصبر الجميل .

مأى وللحيوان ! أسخره فى مناهى . وأصرفه فى مآربى . ولا يرضى ذلك حتى
أنتليه من الحياة حقاً لأملك استلابه . وأحمله من الألم قسطاً لاندفعى الرحمة
عن تحميله إياه ! ! لظالما روعت الفرخ بأمة . وفجعت الشاة بسلخها . ولظالما
صدفت عن الفصيل دمه . وغصبت النحل غرة كدّها . وإنى على ذلك لظالم
أليم : إن فيها تخرج الأرض من النبات لدفعاً للجوع . وإن فيها تنزل السماء من الماء
لشفاء للخليل . وإن فى الحرص على ما فوقها لشرها أنا له كاره وعنه عيوف .
مأى ولنفسى ! لقد أصغيت لها حيناً فكلفتى أعاجيبها منى وفرداى . ومأراى
أفدت من طاعتها إلا الألم والكذب وسوء الحال فلاخذها بقانون لا يجوز . وحد
لاعدوه . ولأملكها بعد أن ملكنى ولأسيطرن عليها بعد أن سيطرت على .
ولأوفرن على العقل حظه من القوة والسلطان .

كذلك كان يتحدث هذا السجين إلى نفسه . حين لزم بيته آخر سنة أربعمائة : يبدأ
سيرة قاسية ويلتزم مالا يلزم فى كل شىء . يعتزل الناس ومن حقه أن يلقاهم .
ويلبس خشن الثياب ومن حقه أن يتخير ليها . ويأكل غليظ الطعام ومن حقه
أن يتذوق رقائقه . ويؤثر العزوبة والعقم ومن حقه أن يسكن إلى الزوج . وأن
يتمتع بالنسل . ثم يلتزم فى القافية حرفين وقد رخص له الله فى التزام حرف واحد .
فهو وفق إلى تنفيذ هذا القانون ؟ نعم قد وفق إلى تنفيذه ولم يخل بأصل من أصوله
إلا شيئاً واحداً لم يستطع أن يظفر به ولا أن يصل إليه . ذلك هو اعتزال
الناس ^(١٧)

ومن الواضح أننا لانقف ، فى النص كله ، على دار تاريخية لأبى العلاء ، ذلك لأن دار
أبى العلاء لم يصفها التاريخ ، وإنما نقف على دار خيالية ، ندخل إليها مثلاً ندخل عالماً
قصصياً . وبقدرة ما يركز السرد ، فى هذا العالم القصصى ، على الوصف الخارجى لأبى
العلاء - الوجه ، والحجم ، والجلسة ، والثياب - يحاول هذا السرد أن يصف تعابير الوجه ، -
ليشى بما فيها من « صور مختلفة » من الحزن . ويؤدى التجاوب الدال بين الخادم الكسول
والبيت الفقير ، فى هذا السرد ، دوراً لا يقل فى دلالته عن التجاوب بين خشونة الملبس
والفراش وخشونة الحياة ، فإذا اكتملت الدلالة الخارجية اختفى السرد ، وحلت محله نجوى
داخلية ، يتفجر فيها ما يشبه أن يكون تياراً للوعى . ولانسمع شيئاً سوى صوت أبى العلاء

المتحيل . يندفع مرة واحدة ، وكان صاحبه يعانى اختيارا حادا ، أشبه بالاختيار الذى تتحدد على أساسه مصائر الشخصيات فى القصة .

ويتجمع كل شيء فى مواجهة هذا الاختيار وفى خدمته ، ليتكشف التعارض بين الدات من ناحية ، والدنيا وعالم الزواج والنسل من ناحية ثانية ، ويتكشف التضاد بين الإنسان والحيوان من ناحية ، وبين النفس والعقل من ناحية ثانية . وبقدر ما يتجاوب الفقر مع المعاهة يتجاوب فقد الأم مع فقد القدرة على التواصل مع الناس . ويصبح النفور من اللذة وجها آخر للنفور من الدنيا ، مثلما يصبح العطف على الحيوان وجها آخر للوعى بالإثم . وبقدر ما تقتزن النفس بالرغبة واللذة والزواج والنسل ، باختصار الشر ، يقتزن العقل بالنسل والطهر وائبر . باختصار الخير ؛ فيتعارض العقل مع النفس تعارض الخير والشر ، ليساهم هذا التعارض فى صياغة التوتر الاختيار . ولكن التوتر ينحل من الخارج ، عندما يغيب تيار الوعى ، ويسكت صوت أبى العلاء ، لىأتى تعقيب خارجى للراوى الناقد . يقدم النتيجة الهائية للاختيار ، وهى إثثار العزلة . وتختزل السيرة العائلية اختزالا يلخصه التساؤل الأخير والإجابة عنه فى آن .

ومن المؤكد أن هذا القصة الخيالى كله لا يتحرك فى فراغ ، ولا يتشكل من عدم . إن بعض المعطيات التاريخية للسيرة العائلية ، وبعض أبيات اللزوميات – أو قصائدها – ترفد هذا القصة بما يشبه المادة الخام . ولكن المادة الخام تعاد صياغتها بواسطة خيال متعاطف ، يصل تعاطفه إلى درجة التقمص التى تمكن الناقد من أداء صوت موضوعه وتفسيره . ولا يتم التركيز . فى هذا الأداء ، إلا على تلك العزلة الحادة التى تفصل بين الذات المتخيلة للشاعر والآخرين . فيتكرر – فى النص – « هذا السجن المظلم » الذى ينزل فيه « السجين » ، لتسدل « الأستار » بينه وبين الآخرين ، فى عزلة التى تشبه عزلة « أهل القبور » . وبقدر ما يشير « هذا السجن المظلم » – فى النص – إلى ظلمة كف البصر التى تعزل الشاعر المتخيل ماديا عن العالم ، يشير « هذا السجن » إلى الوجه الآخر لهذه العزلة ، حيث تصبح الظلمة قرينة التوحد الذى يوازى – فيه – سوء الظن بالآخرين عدم القدرة على التواصل معهم .

وعندما تقع آفة فقد البصر ، تحديدا ، فى بؤرة هذا القصة الخيالى ، يتم التركيز على نفس المعطيات ، ولكن من منظور مغاير . وفى هذا المنظور يختفى صوت أبى العلاء ليرز صوت

الناقد القاص الذى يتحدث عن هذه الآفة ، من حيث هى مشكلة ذاتية ، يحاول القاص - أو الناقد - استبطان مشاعره إزاءها ، على النحو التالى :

« أثر هذه المصيبة من الحزن عظيم . يلزم صاحبه فى جميع أطوار حياته . لا يفارقه ولا يبعده . ذلك لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجة . وكلما ناله من الناس خير أو شر . بل كلما لقبهم فى مجمع عام أو خاص . لما يزال الحزن يؤله ويخزه إلا أن يفقد الشعور . وتصيبه البلادة المطلقة . وكلما قوى فيه الحياء . والحرص على مجارة الناس فى المحافظة على آدابهم وأوضاعهم العامة . اشتد أثر هذا الحزن فى نفسه . لأنه لن يوفق إذا لقي المبصرين أن يكون مثلهم مها كان فى ذكيا ... والمكفوف إذا جالس المبصرين أعزل . وإن يزعم بأدبه وعلمه . ولما فهم فى ذكائه وفطنته . فقد يتندرون عليه بإشارات الأيدى . وغمز الألفاظ وهز الرءوس . وهو عن كل ذلك غافل محبوب . فإن نمت عليهم بذلك حركة ظاهرة أو صوت مسموع . فحجته عليهم منقطعة . وحجته عليهم عليه ناهضة . وليس من ذلك إلا ألم يكتمه وحزن يخفيه . ثم هو إن اشتد ذكاؤه . وانفسح رجاءه كثرت حاجته إليهم . وكثرت نعمهم عليه . فهو عاجز عن تحصيل قوته إلا بمعونتهم . وهو عاجز عن شفاء نفسه من حب العلم والمطالعة إلا بتفضلهم . وهو عاجز عن الكتابة والتحرير إلا إذا أعانوه وتطولوا عليه ...

مكان المكفوف فى نفس زوجه وبنيه دون مكان المبصر . فإجلالهم إياه محدود . وطاعتهم له مقصورة على ما يتنبه إليه . ثم هو بعد ذلك كله قد حرم التمتع بلذة يكبرها الناس . وجهله إياها بضاعف خطرها فى نفسه . فإن تعاطى صناعة الشعر أو الوصف . فإن هذا الحرمان قد استتبع ضعف خياله . وحال بينه وبين مجارة الشعراء والواصفين فيما يتنافسون فيه . إلا أن يكون مقلدا أو محتذيا . ثم هو يسمع الناس يتحدثون عن بهجة الريح . وجمال الرى . وعن اتساق الأزهار . والتفاف الأشجار . وعن اكتساء الأنهار الجارية . والبحار الطامية . ثيابا فضية أو عسجدية فى الصباح والأصيل . وعن أولئك الحسان الفاتنات . توردت حدودهن . ولبمت لغورهن اللؤلؤية بين شفاههن اللبس . والتأمت من وجوههن وشعورهن نفدة النهار وفحمة الليل . وعن السماء وأفلاكها . والنجوم وحركاتها ...

يسمع أحاديثهم عن هذا كله وما أبدعوا فيه من تشبيه لا يعقله ولا يلفقه كسبه . فضلا عن أن يجارهم فيه أو يسبقهم إليه . ثم هو بعد هذا كله قاعد إن نفر الناس لقتال

أو حرب . قد ينس وطنه من نصره . وقنط من حفاظه فلم ينط به أملا . ولم يعقد به رجاء . كلُّ على الناس في كل شيء . تكله في حياته المادية والمعنوية . فاليأس أخلق به من الرجاء . والموت خير له من الحياة . إلا أن يكون له نافذة من فضيلة الصبر وشدة الأيد . فإذا أضيف إلى هذه الآلام فساد الأخلاق . والمحطاط النفوس وازدهاء المتكويين . وأصحاب الآفات حتى من الخاصة وأهل العلم . ثم اشتداد الفقر ونضوب موارد العيش . أنتجت هذه المصيبة من الآثار ماستراه في حياة أبي العلاء . (١٨)

ومن السهل أن نلاحظ أن التركيز - في هذا النص - يقع على الاستبطان الذاتي للقصص ، مما يؤكد أننا نواصل نجوى الناقد ، وليس نجوى أبي العلاء التاريخي . أما أبو العلاء التاريخي ، فإنه يتحول إلى شخص متخيل ، تتطابق مأساته ، في لحظة القص نفسها ، مع مأساة الناقد ، ويعاد تكييف المأساة الأولى ، على نحو يغدو كل استبطان لها استبطانا للمأساة الثانية . وبقدر ما يوحد هذا الاستبطان بين المأساتين ، يصل بين الناقد والشاعر المتخيل ، في علاقة تنطوي على مجموعة من العناصر الدالة .

وأول هذه العناصر الدالة هو «العجز» ، الذي يقترن بفقد البصر ، العجز الذي يجعل صاحبه مستعينا - دائما - بالآخرين ، واعيا - دائما - حاجته إليهم ، بحيث تغدو كل رحمة منهم مؤكدة عجزه ، وتغدو كل متعة يتحدثون عنها مذكرة له بنقصه ، ويزيد من وطأة هذا العجز وذلك النقص عدم القدرة على الإبداع (خصوصا الشعر الذي فشل أبو العلاء المُتَخَيَّل في فن الوصف منه ، وكف الناقد المتخيل عن كتابته أو محاولاته نظم الشعر) وعدم القدرة على تمثيل جمال الطبيعة والتمتع الكامل بها ، وعدم القدرة على الدفاع عن النفس . ويقود هذا الشعور بالعجز إلى العنصر الدال الثاني ، وهو «العزلة» التي يذكر معها المكفوف بصره كلما لقي الناس . فتتبدل الأستار بينه وبينهم ، ويفرق في «هذا السجن المظلم الذي لا يتهدي إليه النجم ولا تنصل إليه الظنون» . والمكفوف - فيما يقول الاستبطان - «أعزل إذا جالس المبصرين وإن بزهم بعلمه وأدبه . وبقدر ما تزيد حاجته إليهم تزيد عزلته عنهم . فلا تنتج هذه العزلة سوى حالة متأصلة من «سوء الظن» ، يتزايد معها التناقض بين الحاجة والعجز ، وتتجاوب فيها العزلة مع التوجس ، فيبدو الآخرون مصدرا للحنان ودريئة للريب ، ولكن ترتفع درجة الريبة كلما تذكر العاجز أن هؤلاء الآخرين قد يهزون منه ، أو يتغفلونه ، أو يتندرون عليه «بإشارات الأيدي ، وغمز الألفاظ ، وهز الرؤوس ، وهو عن ذلك غافل» .

وبقدر ما ينطوى «سوء الظن» على إحساس ضمني بالضعف ينطوى على إحساس مباشر بالحزن. وأعنى الحزن الذى قد تصل مرارته إلى تصور أن اليأس أخلق من الرجاء ، والموت خير من الحياة ، أو الحزن الذى قد تلتف قوة الإرادة من حدثه ، لكنها لا تنفيه ، فيظل «يلزم صاحبه فى جميع أطوار حياته ، لا يفارقه ولا يعدوه» .

واللعزلة - فى هذا السياق - أهمية خاصة ، ذلك لأنها حالة من التوحد ، يمتزج فيها الإحساس بالعجز مع الإحساس بالحرمان ، ويتجاوب فيها سوء الظن بالآخرين مع الخوف منهم ، لتصبح الحاجة إليهم والاستعانة بهم مظهراً آخر للنفور منهم ، وعدم القدرة على التواصل الكامل معهم . ويمتد سوء الظن من النفس إلى الآخرين ، ويشمل الآخرين مثلما يشمل العالم ، فلا يماثله فى حدثه إلا الألم الذى يرادف الإحساس بالعجز ، أو يرادف الغوص عميقاً فى العزلة التى تشبه «السجن» مثلما تشبه «القبر» .

وإذا كان أبو العلاء قد تقبل العزلة المظلمة للبصر ، لأنها قدره المقدور ، إن صح هذا التأويل ، فإنه قد أضاف إليها - مختاراً - عزلة المكان ، عندما سجن نفسه فى بيته ، وأضاف إلى هاتين العزلتين العزلة الفلسفية للنفس التى سجنّت فى الجسم الخبيث ، فأغلق أبو العلاء على نفسه كل الأبواب ، وألقى بنفسه فى هذه السجون الثلاثة التى أشار إليها بيته :

أرأى فى الثلاثة من سجوفى فلا تسأل عن الخبر النبيث
بفقدى ناظرى ، ولزوم بيتى وكون النفس فى الجسم الخبيث

وإذا كان أبو العلاء - من هذا المنظور المتخيل - قد اختار عزلته عندما أضاف إلى سجن البصر سجنين آخرين ، فإنه قد اختار أقسى درجات العزلة ، وأشدّها ظمًا ، « فلم يظلمه أحد كما ظلم نفسه ، ولم يكلفه أحد قط من الجهد والعناء ، ومن المشقة والمكروه ، مثل ما كلف نفسه نحو خمسين عاماً . ولم يفتن أبو العلاء فى شيء كما افتن فى ظلم نفسه ، وتحميلها ما تطيق ، وما لا تطيق ، وأخذها بالمكروه فى حياتها العملية والعقلية أيضاً »^(١٩) .

هذا الاختيار العلائى للعزلة هو ، تحديداً ، ما يفرّق منه الناقد المتخيل - فى قصه - ويحاول الفرار منه ، كما أن هذا الاختيار العلائى هو الذى يشرح جدار العالم الخيالى الذى يتحد فيه الناقد والشاعر ، فينفصل كلاهما عن الآخر ، وكأن كل شيء يوحد بينهما إلا هذه

عزلة التي تقترب بالسيجون الثلاثة لأبي العلاء ، والتي تكاد ترادف الاسحاب من العالم عند هذه حسين .

وبقدر - ما يحاول طه حسين الناقد - في القص - أن يؤكد أن « العزلة التامة لم تكن ميسورة لأبي العلاء . وإما كانت أمنية ضائعة » . فإنه يحرص على أن يؤكد العناصر المضادة حتى حنف من وطأة هذه العزلة . فيلفت الانتباه إلى « العلم والتأليف » اللذين قد ملكا أبا العلاء واستأثرا به . واللذين كلفاه « عشرة الناس » . صحيح أن « العلم والتأليف » كلفا أبا العلاء الاستطاعة بالآخرين ، ولكن الاستطاعة بالآخرين - في هذا السياق - مصدرها العلم وليس في العلم ما يؤذيه أو يسوؤه .

ودلالة « العلم » - في هذا السياق - دلالة مراوغة . ذلك لأن هذا « العلم » يصل بين صاحبه والآخرين بنفس القدر الذي يفصل بينه وبينهم . إنه يستعين بهم لكن لكي يتميز به . ويأخذ بواسطتهم لكن لكي يبدع مستقلا عنهم . وبقدر ما ينفى عطاء هذا « العلم » وطأة الإحساس بالعجز . فإن إبداع هذا « العلم » يمثل تجاوزا لهذه العزلة . وبقدر ما يخفف « تأليف العلم » مع هذه الدلالة - وطأة الاستطاعة بالآخرين . فإنه ينفى الإحساس بالعجز إزاءهم . فيحول استطاعة صاحبه بهم إلى استطاعتهم به . وينقل القصور من عالمه إلى عالمهم .

ولكن هذا التجاوز للعزلة - إذا نظرنا إليه من منظور مغاير - يظل تجاوزا مؤقتا مهما طالت . إنه يظل منتفيا ما ظل صاحبه مشغولا بهذا « العلم » . شاغلا الناس بتأليفه . ولكن تمة فترة من الهدوء ، أشبه بالراحة . أو المراجعة . تأتي في أعقاب هذا الانشغال . أو في فواصله . يتباعد فيها صاحب هذا « العلم » عن « التأليف » وعن الآخرين . فيفرغ لنفسه في حال من التوحد . في هذه الفترة تأتي لحظة من هذه اللحظات القصار المفاجئة . تسقط على النفس « كما يسقط الجدار على الغريب الذي مر به مصادفة ، وهو يميل إلى السقوط »^(٢٠) . فتعود النفس - رغما عنها - مرة أخرى ، إلى الوعي الحاد بهذه العزلة ، بما فيها من ظلمة « السجن » . أو « القبر » . « حيث لا يبتدى النجم ، ولا تنصل الظنون » .

في هذه اللحظة . تحديدا . يندفع إلى سطح النص أو الوعي . كل ما يرتبط بالعزلة . وكل ما تنطوي عليه من سوء الظن بالنفس والآخرين . ويتفجر كل ما يذكر بالعجز وكل

مايفضى إلى الحزن . فتغدو الراحة ثقيلة والتوحد قائما . ويضيق المتوحد بنفسه والعالم .
فيتضخم وعيه بالعجز . ليرى أنه « ضئيل ضعيف » وأن الحياة بأسرها « ليست شيئا يستحق
العناية » . وعندئذ يقول الناقد عن نفسه . وليس عن أبي العلاء :

«إني أبغض نفسي أشد البغض . وأبغض معها الحياة . وأرى كل شيء مرذولا .
فأسأم كل شيء . وأزهده في كل شيء . وإنما تعرض لي هذه العلة إذا اتصلت
خلوي إلى نفسي . كما اتصلت لي هذه الراحة التي أكرهت نفسي عليها» (٢٢)

إن هذا الوعي الحاد بالعزلة ، هو الذى يصل بين طه حسين وبين أبي العلاء المتخيل
 ويفصله عنه في نفس الوقت ، وأعنى هذا الوعي الذى يندفع معه المتوحد إلى الغوص عميقا
 في نفسه « فيحللها ويبالغ في تحليلها ، ويدرس الدقائق من عواطفه ومشاعره وأهوائه درسا
 مفصلا دقيقا ، فلا يرى من هذا كله إلا مايشعره بأنه ضئيل ضعيف . بأنه ليس شيئا يذكر .
بأنه ليس شيئا يستحق الحياة ، وربما فكّر في الحياة . فرأى أنها ليست شيئا يستحق
العناية » (٢٢) .

لذلك ينفر طه حسين من العزلة ، بل يقترن صيف أوروبا الهيج بهذه العزلة غير مرة .
حيث ترتفع حدة الوعي بالتوحد ، فتصبح الذات مفعولا للتأمل وفاعلا له ، كما لو كانت
الذات تجتلي نفسها في مرآة ، فتكون النتيجة هي هذا الوعي الحاد بالعزلة ، ومايصحبه من
سوء ظن بالنفس والآخرين على السواء . وليس تشبيه المرأة - في هذا السياق - من عندى .
بل هو تشبيه طه حسين ، حين يقول - متحدثا عن إحدى رحلاته إلى أوروبا :

«نعم إذا أقبل الصيف دنوت من نفسي فاستفتحت باها . فإذا فتح لي هذا الباب
 نظرت . فما أسرع ماأذكر الحطية حين رأى وجهه في صفحة الماء فهجاه .
أستعرض ماغنلت . فإذا هو منقوص . وإذا التقصير يعيبه ويفسده . وأستعرض
 ما قبلت من الناس . فإذا هو ردىء مشوه مهين . وإذا أنا قد هدأت حين كانت
نجم الثورة . وسكنت حين كانت نجم الحركة . وسكت حين كان يجب الكلام .
وإذا أنا ساخط على ما أعطيت . ساخط على مائلقيت . منكر ماأنتيت . وإذا أنا
ضيق بنفسى . وإذا نفسى ضيقة لي . وإذا أنا أود لو ينقضى الصيف . وأنمى لو
أستقبل فصل العمل . فإن النشاط على ما به من قصور وتقصير خير من هذا الهدوء
الذى لايرى الإنسان فيه إلا نفسه . ماأشد عجبى للذين يطيلون النظر في
المرأة » (٢٣) .

لنقل إن أبا العلاء لا يظهر في سياق هذا النص المتوتر . وإن الخطيئة هو الشاعر الذي يستعمل في إبراز التوتر الذاتي للناقد . ولكن الخطيئة « الوحيد » الغريب « فاقد المحور » - على نحو ما يصفه طه حسين في « حديث الأربعاء » - يبدو وكأنه يتشرب بوحده وتوحده إلى أبي العلاء العائب عن النص . والذي يظل فاعلا فيه . ولنلاحظ - من هذا المنظور - مفارقة المرأة نفسها . وماتنطوى عليه من إدراك بصرى . يشي عيابه بأزمة حادة تعانيتها ذات الناقد . في الصيف الأوروبي البهيج . إن النظر إلى النفس . كالنظر إلى الوجه على صفحة الماء . أو صفحة المرأة . كلاهما حالة وعى بالنفس ، سالها وموجبها . وبقدر ما يؤكد الوعي بفقد النصر الوجه السالب في الذات ، فإن الوعي بضرورة تجاوز العجز المقترب بهذا الفقد يؤكد الخائب الموجب لها . فيدفعها إلى كسر العزلة والخروج إلى الآخرين . ولكنها تظل متوترة في الحائث . مطوية على حزن دفين . ولنتأمل هذا النص الآخر الذي يحدثنا فيه طه حسين عن متعته في أحد جبال أوروبا :

« وأنا أشهد أني أجده لذة قوية في هذا النحو من الراحة في الجبل في أول الأمر . ولكي لا أكاد أقضي في هذه الحياة أياما حتى أحس مللا لاحد له . وسأما لاسبيل إلى احتماله . إلا أن يعينى عليه كتاب أقرأ فيه . أو فصل أمله . ولو أنني غيرت لما قضيت في مثل هذه المواطن إلا الأيام القصار ... وليس في ذلك شيء من الغرابة ، فأنا لأملك الشرط الأساسي الذي يجيب إلى الناس الجبل والبحر وما فيها من لذة بريئة . وكل ما أجده من ذلك إنما هي هذه الراحة الطبيعية التي ألتقها مضطرا من الهواء واختلاف الأجواء . فأما هذه اللذة الفنية فيجدها من يصير الطبيعة في أشكالها المختلفة . ومناظرها المتباينة . وألوانها البديعة . التي تتباين بتباين الأضواء . ومواقعها على الأرض أول النهار وآخره وإبانه . ثم هذه المناظر البديعة التي تكون في الجبال حين تتفاوت قممها ارتفاعا وانخفاضاً ... كل هذه المناظر لاحظ لي منها . لا أستطيع أن أراها ولا أن أذوقها . وإنما يقص منها على الشيء إثر الشيء فأحقق بعضه . وأعجز عن تحقيق بعضه الآخر . وإذا كنت راضى النفس . مطمئنا . فقد أسمع ذلك مغتبطا ببعضه . غير مكترث لبعضه الآخر . فأما إن كنت مضطرب النفس سىء الخلق - وكثيرا ما يعرض لي هذا - فلعل لا أسمع ما أسمع من الوصف . دون أن أشعر بأنم يريد أن يكون شديدا . لولا أني أخذت نفسي منذ سنين طوال بهذا البيت القديم .

لا بد مما ليس منه بد

فأنا لا آسى على ما فات . ولا أكلف بطلب ما لا سبيل إليه » (١١) .

إن أبا العلاء المتخيل غائب عن سياق هذا النص ، من حيث الظاهر ، ولكنه حالٌ فيه في حقيقة الأمر . ولتذكر كل هذه المناظر التي « لاحظ » الناقد - طه حسين - منها ، لأنه لا يستطيع « أن يراها » ، أو « أن يذوقها » ، كى نقرن بينها وبين ماسبق أن قاله نفس الناقد ، منذ سنوات بعيدة ، وفي سياق نص آخر ، عن أبي العلاء الذى « يسمع الناس يتحدثون عن بهجة الربيع وجمال الربى » ، وهو « لا يعقله ولا يفقه كنهه »^(٢٥) ، بل ماسبق أن قاله نفس الناقد من أن إجادة الوصف الشعرى لشيء من الأشياء « تقتضى أن يحدّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقاً يظهره على دقائقه ، ويرسمه فى نفسه رسماً يمسّ عواطفه وخياله حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء ، نقلاً عما تركت صورته فى خياله وقلبه » من الشكل المفصل والتأثير الشديد . ومن الواضح أن ضريراً كأبى العلاء ليس له إلى ذلك من سبيل »^(٢٦)

إن هذا التجاوب بين سياقات النصوص يؤكد أن الناقد القاص يظل قريباً من شاعره المتخيل متجاوباً معه ، فى لحظات وعيه الحاد بمأساته التى هى مأساة أبى العلاء . ولذلك يرتحل أبو العلاء الشخصية التاريخية ، عبر الزمان والمكان ، ليتحول إلى ما يشبه مرآة الناقد ، فى الصيف الأوروبى البهيج . وبقدر ما يتأمل الناقد ذاته فى مرآة أبى العلاء يتأمل مأساته الخاصة . وبقدر ما يفتنى أبو العلاء التاريخى ، فى هذا التأمل ، يتجلى أبو العلاء المتخيل ، ليصبح موازياً رمزياً لواحد من اختيارات متصارعين فى وعى الناقد القاص . ولكن التأمل ، هذه المرة ، يسيطر على كتاب كامل هو « مع أبى العلاء فى سجنه » (١٩٣٨ - ١٩٣٩) .

لقد استحضّر الناقد - فى هذا الكتاب - أبا العلاء « من سجنه » فى « معرة النعمان » إلى « نابولى » ، و« كبرى » ، و« ستيرزا » فى أوروبا ، لاليتحدث مع أبى العلاء - أو إلى القارىء - عن أبى العلاء التاريخى الذى عاش فى الشام فى القرنين الرابع والخامس الهجريين ، وإنما ليتحدث عن أبى العلاء الذى أصبح موازياً رمزياً لبعض ما يعاينه الناقد . لذلك ينطوى الكتاب على مفارقة لافتة : ناقد يتاح له السفر كل عام إلى أوروبا ، مصطحباً أسرته ، للتمتع بمباهج الطبيعة . ولكنه - مع ذلك - غير قادر على التمتع كما يريد بسبب فقد نعمة الإبصار . وكلما أحس بمتعة من حوله ، أو استمع إلى حديث صحبه وأسرته عن جمال مايرون ، وشعر بوجود هذا الجمال البصرى الذى « كان يخرجهم عن أطوارهم » وعى عجزه عن الاستمتاع بهذا الجمال . أو التحقق منه . وأيقن أنه عاجز عن الاتصال الكامل بهذا الجمال ، أو التواصل الكامل مع الآخرين من حوله . لأنه « رجل مستطيع بغيره » كأبى العلاء .

وينجد الناقد نفسه - إزاء هذا الوعي - متوترا بين اختيارين : زهد شاحب مظلم ، يقترن بعجزه عن مشاهدة لذات الحياة وعدم القدرة على تحصيلها ، أو إقبال على حياة كلها حسنٌ ومتعة . تعوض بلذاتها المتعددة ما يفوت نعمة الإبصار . وهنا ، يدخل الشاعر المتخيل - أبو العلاء - سياق الموقف المتوتر للاختيار ، ليكون عاملا مساعدا ، يعين الناقد القاص على استبطان توتره الذاتي ، فيختفي البعد التاريخي للشاعر نفسه ، ويصبح مرادفا لدافع يتصارع مع آخر . داخل التوتر الذى يتحدث عنه الناقد . وبقدر ما يدخل بيت أبي العلاء :

وَلَمْ أُغْرِضْ عَنِ اللِّذَاتِ إِلَّا لِأَن خَبَارَهَا عَنِّي خَسَنَةٌ

سياق هذا التوتر ليزيد من اغراب الناقد عما حوله ، فإنه يرسخ فيه هذا الاغتراب ، عندما يتجاوب مع ما يتحدث به الناقد إلى نفسه . أو ما يتحدث به أبو العلاء المتخيل إليه ، من أن معرفته بالطبيعة إنما هى معرفة مشوهة . وانه لو لاءم بين ما يحسن من الطبيعة وما يرى الناس منها قلن يجد لهذه الملاءمة من سبيل .

وعندما يقول أبو العلاء للناقد - فيما يقصه الثانى - فى حوارها المتوتر :

« إنك تعلم حق العلم أن لو ظهر المبصرون على ما نحصل لنفسك من حقائق الأشياء ومظاهر الطبيعة لضحك منك الفساحكون وأشفق عليك المشفقون »^(١١)

فإن صوت أبي العلاء - فى هذا الحوار - ليس صوت الشخصية التاريخية التى عاشت فى سجونها الثلاثة فى « معرة النعمان » وإنما صوت الشاعر المتخيل الذى ينطق أحد الاختيارين اللذين يطرحهما الناقد على نفسه فى الحيالى . وعندما يفر الناقد القاص من هذا الصوت فإنه يفر من الاختيار القائم للعزلة ، محاولا أن يتجاوز عزلته بتأكيد اتصاله بالآخرين . ولذلك يقول :

« ويشند على هذا الحوار بيني وبين أبي العلاء حتى أبرم به وأفر منه . وأطلب إلى من حولى ان يدعوى إليهم وأن يستنقذونى من هذه الحياة التى كنت أحبها فى القرن الرابع للهجرة أو العاشر للمسيح . » [ص ١٠] .

ومن الواضح أن طه حسين - فى هذا كله - لم يكن يحيا فى القرن العاشر للمسيح وإنما كان يحيا فى صيف من أصفية النصف الأول من القرن العشرين . ومن الواضح أن أبا العلاء الذى يتحدث عنه ليس أبا العلاء الذى عاش فى « معرة النعمان » بل أبو العلاء المتخيل - فى

أغسطس ١٩٣٨ - ليكون أحد هذين الرجلين اللذين يرمزان إلى توتر ذاتي ، يكشف عنه طه حسين بقوله :

« انا بين رجلين يدعوني أحدهما إلى زهد شاحب مظلم لاني لا اشهد لذات الحياة
ولا اكاد احصلها ، ويدعوني احدهما الآخر إلى حياة كلها حسن ومتعة . لأن جمال
الطبيعة ينقلني إلى نفسي من كل وجه . فاما الأول فهو ابو العلاء وأما الثاني فهو
أندريه جيد . » [ص ١٣ - ١٤]

ومن اللافت للانتباه أن أندريه جيد يدخل سياق الموقف فجأة ، دون مبرر ظاهر ،
ليخفي بعد ذلك دون مبرر ظاهر . ولعل طه حسين لم يذكر اسمه ، على هذا النحو المفاجيء ،
إلا باعتباره تمثيلا عشوائيا لاختيار إيجابي . يقابل الاختيار السلبي الذي يمثله أبو العلاء .
وبذلك لا يختلف أندريه جيد عن أبي العلاء في حقيقة الأمر ، ذلك لأن كليهما ليس مقصودا
لذاته ، وإنما هو أداة تساعد القاص على استبطان ذاته ، أو مرآة تساعد الناقد على تأمل توتره
الخاص وتجاوز وعيه الحاد بعزلته .

إن هذا الوعي الحاد بالعزلة هو المسؤول عن الانطلاق الخيالي في « مع أبي العلاء في
سجنه » ، وهو المسؤول عن تحول أهم فصول الكتاب إلى قص خيالي لصحبة تجمع بين ناقد
وشاعر ، ليحاول الناقد أن يتأمل - في هذا القصص - توتره من خلال قريته الشاعر « في
سجنه » . وبقدر ما يقترن « السجن » - في الكتاب - بالعاهة العلائية يقترن بعاهة الناقد .
وبقدر ما يتحول « السجن » إلى مواز رمزي ، لكل ما يفصل الناقد وشاعره عن العالم ، تتحول
أغلب صفحات الكتاب ، لتأخذ طابع الخواطر المرسلة من ناحية ، والحوار المتوتر بين الناقد
المتخيل والشاعر المتخيل من ناحية مقابلة .

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يبدأ طه حسين الكتاب بأن يحدثنا عن
خواطره المرسلة وهو يقرأ كتاب بول فاليري عن الرسام ديجاس ، وعما تقوده صفات الرسام التي
يحددها فاليري إلى صفات أبي العلاء التي يتخيلها طه حسين . وليس حديث طه حسين عن
هذه الخواطر حديث المحلل الواصف ، وإنما حديث من تقمص شخصية أديب بقص ، حين
يستبطن خواطره الذاتية فيقول :

« لم أكّد أسمع لمقدمة بول فاليري حتى رأيت خواطري مصورة ومعانيّ ممثلة . وحتى
خيّل إلى أن هذه المعاني والخواطر قد قامت أمامي صاحكة مني هازلة في نقول :

لقد حاولت أن تكظمتنا وتكتمنا فلم تفلح ولم توفق . وحاولت أن تفرّ منا إلى هذا الكتاب . فإذا عن تطالعك . وإذا أنت تطالعنا و أوله فأذعن للقضاء . وغخذ الإملاء . [ص ٦] .

ويترك طه حسين هذه الخواطر الضاحكة الهازئة قليلا ، ليحدثنا عن سبب عودته إلى الاهتمام المحدد بأبي العلاء ، ولكنه سرعان ما يترك هذا الحديث ليحدثنا عن نفسه ، وعن رحلته إلى أوروبا ، فيتقمص - مرة ثانية - شخصية القاص ، ونسمع حديث راوٍ ، ونتعرف على المكان الذى يعيش فيه هذا الراوى ، وكيف خرج مع أسرته إلى مدينة نابولى للترويض على سواحل هذه المدينة . ولكنه لا ينظر إلى البحر والسماء وإلى المناظر المختلفة لأنه لا يراها ولا يتصورها ولا يعرف كنهها ، فينصرف عن الطبيعة وأسرته ليدير فى نفسه حواراً بينه وبين أئى العلاء «موضوعه الرضا عن الحياة والسخط عليها ، والابتسام لها والضيق بها» [ص ٩] .

ويقول الراوى لأئى العلاء - فى هذا الحوار - إن تشاؤمه لامصدر له سوى العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة . فيسخر أبو العلاء المتخيل من هذا الراوى الذى يرضى بما لا يعرف ويعجب بما لا يرى . ويذكر أبو العلاء المتخيل صاحبه الراوى بما «أملاه فى ذلك الدفتر الصغير» الذى أهمله إهمالا ، وأئى أن يسر إليه بذات نفسه . ويحاول الراوى أن يواجه سخرية أئى العلاء بنوع من التأمل ، يقلل معه من تميز المبصرين عن المكفوفين فيقول :

«إن المبصرين الذين يرون ما لا نرى - ويشهدون ما لا نشهد . ويستمتعون من جمال الدنيا بما لا نستمتع به . إنما يأخذون من أسباب هذا بأوهنها وأضعفها . وأنهم لو حققوا ما يرون - وأئى لهم ذلك ؟! - لما وجدوا بين ما يرون فى نفوسهم من الصور وبين الحقائق الواقعة إلا أيسر الأسباب وأبعدها عن المثانة والقوة . وعن الصدق والمطابقة . فحقائق الأشياء وجمال الطبيعة أبعد من أن يظن المبصرون وغير المبصرين . وما ينبغى للرجل الزاهد أن يستشعر الحسد . وأن يضيق بما يحسد الناس من نعمة . وأن يسخط على الحياة لأنه لا يبلغ أعماقها ولا يصل إلى حقائقها . وأن يسخط على الأحياء . لأنه لا يشاركهم فى كل ما يستمتعون به . وإنما يشاركهم فى قليل منه . ويستأنفون من دورته بالكثير» [ص ١١] .

ويقودنا الحوار كله إلى شخصية الراوى أكثر مما يقودنا إلى أئى العلاء الذى يتحول

- بدوره - إلى مرآة تتيح لهذا الراوى أن يتأمل نفسه من خلال آخر ، فيحدثنا عن أفكاره ومشاعره وفلسفته الخاصة في الحياة . لذلك يختفى أبو العلاء نفسه من بؤرة المشهد في الحوار . بل يغادر المشهد كله ليفرج الأمر للراوى ، لنسمع تأمله الصامت الحكيم الزاهد في جبال الطبيعة . وإذا تذكر الراوى أبا العلاء مرة أخرى فإنما ليلقى إليه بخلاصة هذا التأمل . ولكنه يشتد هذه المرة في اللوم ، ذلك لأن من الإثم أن يسمى أبو العلاء الدنيا «أم دفر» . وهى التى تهدى - فى نابولى ١٢! - هذا العبير . وإذا فرغ الراوى من لوم أبى العلاء ، عاد إلى أسرته ليغادر معها إلى جزيرة كابرى ، حيث يقنع - دونهم - برقة الهواء . ويترك الراوى جزيرة كابرى ليصل إلى مدينة ستيريزا ، يستقر فيها ساعات ، ليرتك إيطاليا كلها إلى قرية من قرى فرنسا ، حيث الطبيعة وجاها . مرةً أخرى ، وماتدعو إليه من «اللذة والراحة» و«السلو والنسيان» . فيعود إلى وعيه بعزلته . فإذا به - بعد ساعات - «كأبى العلاء» رهين سجون ثلاثة» [ص ١٥] . وإذا عاد هذا الراوى إلى الحديث عن أبى العلاء فإنما يعود ليحدثنا عن الجانب الآخر من نفسه ، حيث العزلة بكل ما فيها ، ولذلك يعلن عن حبه لأبى العلاء . وحرصه على أن يتحدث عنه «حديث القلب ، الذى يحب ويعطف ، وليس حديث العقل الذى يحصى ويحلل» [ص ٢١] .

وإذا كان الراوى «شديد الإشفاق على أبى العلاء من نفسه ، قبل كل شىء ، وقبل كل إنسان» ، فذلك لأن أبا العلاء لم يظلمه أحد قط كما ظلم نفسه ، «ولم يكلف أحد قط من الجهد والعناء ، ومن المشقة والمكروه ، مثلاً كلف نفسه نحو خمسين عاما» [ص ٢٩] . ولكن هذا الظلم هو ، محديداً ، ما يرفضه الراوى . لكنه - مع رفضه - لا يملك إلا الإعجاب به واستبطان أبعاده ، لينتهى إلى أن العلة الحقيقية التى شق بها أبو العلاء خمسين عاما هى الكبرياء . فالكبرياء هى التى دفعته إلى محاولة ما لا يطيق ، و«إلى الطمع فيما لا مطمع فيه» [ص ٤٦] . ولكن الراوى - من ناحية أخرى - يعجبه الطموح العلالى ، وأعنى ذلك الطموح الذى اقترن بكبرياء العقل . فى هذه العزلة المظلمة كالسجن أو كالقبر ، وتطلعه - أى العقل - إلى التردد على كل شىء ، واكتشاف معنى لكل شىء . ولولا هذه الكبرياء ولولا هذا الطموح ما كنا ننظر بالزوميات «وبما نجد فى قراءتها من هذا المتاع العقلى المؤلم المر ، الذى نجبه ونستعذبه ، برغم ما فيه من ألم ومرارة» [ص ٤٨] .

ويحاول الراوى أن يستبطن رحلة العقل المرهقة المضطربة لأبى العلاء المتخيل ، إن «هذا الرجل النحيل الضئيل العاجز الضعيف» [ص ٤٥] «معذب دائما أشد العذاب» [ص ٣١]

«يود حين لاينفع الود ، ويبكى حين لايجدى البكاء ، ويكون تمنيه ووده وبكاؤه مصدر شقاء وحسرات تضاف إلى ما هو فيه من شقاء وحسرات » [ص ٣٩] . لقد كان يعي سجنه المادى ، ويتأمل سجنه الفلسفى ، ويفكر فى «التناقض الهائل بين أمل النفس وطاقاتها » [ص ٣٤] . وكان عاجزا «عن فهم هذه الحكمة التى يمتاز بها الخالق الحكيم » [ص ٤٣] . وكان مسعى العقل العلالى أشبه بمسعى ذلك الرجل «الذى دفع إلى سفر غير قاصد ، فى طريق طويلة طويلة لاينتهى طولها ، عسيرة عسيرة لايسهل عسرها ، قد سلطت عليها الشمس أشعتها الملتية المحرقة ففر من حوله كل شىء ... وهو مع ذلك مدفوع مدفوع لايستطيع أن يرجع أدراجه ... وأمل ضئيل نحيل يسبقه ... وإنه لفى هذا السفر المتصل والعذاب الأليم وإذا شجرات حضر قد بدون له مورقات مزهرات ... فيسرع المسكين إلى هذه الشجرات فيستظل بظلها حيناً ، ويشعر بشىء من النعيم لحظة ... وماكاد صاحبنا يستريح ويستقر حتى أخذ عقله يضطرب ... وكأن القوة التى كانت تدفعه منذ حين إنما تحلّت عنه لحظات لاالترجحه بل لتخيل إليه الراحة ... وماهى إلا لحظات حتى تستخفى الشجرات الخضر والنسيم العليل والغدير العذب . وإذا صاحبنا فى جحيمة القديم تأخذه النار من جميع أقطاره » [ص ٤٩ - ٥٣] .

وبقدر مايتخيل الناقد الراوى الجدة العقلية لأبى العلاء يركز على تشاؤمه ، ويوازن بينه وبين تشاؤم شاعر كفيف مثله . هو بشار بن برد ، وتشاؤم شاعر آخر مبصر ، هو المتنبى ، وذلك لترجح كفة أبى العلاء على الاثنين معا ، لأن أبى العلاء «لم يدع لنفسه شهوة إلا أذلها ... واعتد بنفسه فارتفع بها عما تحتاج إليه الحياة من صراع » [ص ٧١] .

وبقدر مايظل أبو العلاء - فى كل هذه الموازنة - مصدرا للإعجاب يظل متحدًا بجانب من شخصية الناقد الراوى ، ذلك الذى يعود إلى نفسه - فى النهاية - ليوازن بين الجانب المتشائم الذى يمثل أبو العلاء بعزلته والجانب المتفائل الذى تمثله الطبيعة فى أوروبا . وتم الموازنة الجديدة بالمصالحة ، ويختفى التوتر ليحل محله اعتدال يصل بين الجانبين معا فى توسط يريح الراوى ، ويدفعه إلى أن يلقى خلاصة تجربته إلى من لعله يستمع إليه قائلا :

«صدقى إن الحياة لا تستقيم لك إذا لم تلتمس فيها إلا البهجة والرضا . كما أنها لا تستقيم لك إذا لم تلتمس فيها إلا الحزن والسخط . فلانم بين ذلك وعد من هذا ومن ذاك بحظ . وإذا وجدت البهجة والرضا عند هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء المتفائلين فلا تكره أن تلتمس شيئا من الحزن والسخط عند بعض الشعراء

المتشائمين . فإن السرور المتصل كاذب . وهو خليك أن يقتل النفس ويميت القلب . وإن الحزن المتصل صادق ولكن نفوس الناس لا تطيق له احتمالا . فلا أقل من أن تلم به . وتشرف عليه . وتصيب منه قليلا يصلح من أمرها . ويعطيها من هذا النسيان الذى هى مننية إليه إن كانت حياتها صفوا خالصا . وهل إلى الصفو الحاصل من سبيل ؟! [ص ٧٧] .

ويمثل هذا التعبير الجديد بداية نغمة جديدة فى الحوار الخيالى بين الراوى وأبى العلاء ، بل ينجح الحوار بحلول المصالحة والتوسط ، ليحل محله الاستماع إلى صوت أبى العلاء . وعندئذ يدخل بنا الراوى إلى حجرة أبى العلاء ، ولكن على نحو مغاير للكيفية التى أدخلنا بها - من قبل - إلى دار أبى العلاء :

وأدخلت على الشيخ إلى حجرة واسعة بعيدة الأرجاء . قد جلس هو و صديقه على حصير . لعله أن يكون أقرب إلى البلى منه إلى الحدة . وبين يديه نفر يكتبون . وفى الحجرة قوم آخرون كثيرون . يسمعون ويعجبون . ولكهم لا يقيدون ما يسمعون . وكان صوت الشيخ شاحبا حزينا قد ألقى عليه مسحة من كآبة . ولكنه كان فى الوقت نفسه ثابتا ممتلئا . يمازج حزنه شىء من الرضا والأمن . وشىء آخر لا يكاد يحس كأنه يمثل غبطة هائلة . وابتهاجا متواضعا بما أتبع للشيخ من فوز . وكان يملئ هذه الأبيات .

يدلّ على فضل الممات وكونه إراحة جسم أن مسلكه صعبُ
ألم تر أن المجد تلقاك دونه شدائد من أمثالها وجب الرعبُ
إذا افترقت أجزاءنا حط ثقلنا ونحمل عبئا حين يلثم الشعب
[ص ٩١]

ومن السهل أن نلاحظ غياب التوتر فى هذا السياق ، وأن الصورة المتخيلة لأبى العلاء ليست هى الصورة المتخيلة لذلك الآخر الذى يطلق على الدنيا «أم دفر» ، بل صورة القرين الحكيم الذى يفلسف الأشياء ، ويلقى خلاصة حكمته فى ذلك الصوت «الشاحب المشرق والمحزون المبهج» . ويحدثنا الراوى - بعد هذه الصورة المتصالحة لصوت يتجاوز فيه النقيضان - عن الأمور الثلاثة التى لفتته فى أبيات أبى العلاء ، وماتنطوى عليه الأبيات من

اكتلاف غريب بين إنتاج العقل الفلسفي وإنتاج الخيال الشعري ، متلما يحدثنا عن المعاني الى « لا نكاد ندنو منها حتى تتلقاها نفوسنا هاشة لها مسريحة إليها » ، وعن الألفاظ الى « ترضى الذوق » ، وعن الأسلوب الذى يصور جهدا محببا إلى النفس مثيرا لعطفها وإعجابها . ومايكشفه هذا كله عن شخصية أبي العلاء الذى « كان خفيف الروح ، حلو الشائل ، رضى النفس ، سمح الطبع ، يصدر عنه الشعر المتكلف الذى يستسجج من غيره . فإذا نحن نلقاه باسمين له مسريحين إليه » [ص ٩٩] .

وعلى هذا النحو يفيض كتاب « مع أبي العلاء فى سجنه » . قد يتوقف القص الخيالى لنواجه شرحا لبعض الأبيات ، أو تفصيلا لبعض الحصاص ، وقد يتجاوز الشرح للزوميات إلى الفصول والغايات ، وقد يتجاوز الشرح مع نر بعض المعلومات التاريخية ، أو الاجهاد فى تقديم تفسير لبعض الظواهر . ولكن ذلك كله لا يقضى على الطابع القصى للكتاب بل يرفده ويدعمه ، ويعمل الناقد التاريخي فى خدمة الناقد الأديب غير مرة . وينسحب الأول ليرك السيطرة للثاني ، فنسمع أحكاما من قبيل : « إن الزوميات ليست نتيجة العمل وإنما هى نتيجة الفراغ ، وليست نتيجة الجهد والكد وإنما هى نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ ونتيجة جد جر إليه اللعب » [ص ١٠١] .

ولا ينتهى انطلاق القص الخيالى إلا فى لحظة وداع ، يتوحد فيها الناقد المتخيل وشاعره المتخيل ، ليهمس الأول إلى الثانى بقوله الدال :

« ما عرف شيئا من الأشياء احب إلى وائر عندى من التحدث إليك . والاسماع منك والحديث عنك . ولكى مضطر الآن إلى ان اودعك راغما . فقد تقدم الليل . وإذا أشرقت شمس الغد فلا بد من الرحلة إلى باريس . وانت لا تعرف ما باريس وما أظها كانت قادرة على ان تصرفك عن حزنك وتشاؤمك اما انا فإن باريس تصرفنى عن الحزن والتشاؤم ... وهى على كل حال تزعجنى عن سجنك الذى كنت اود لو اطليل المقام فيه » [ص ١٥٧]

٤ - التمثيل الكنائى للنقد :

وليس من الضرورى أن يتوقف القص الخيالى عند شاعر واحد كآبى العلاء . إن هذا القص يمتد ، عند طه حسين ، فيصل بين مجموعة متباينة من الشعراء ، فى مرحلة زمنية

واحدة ، أو مراحل زمنية متقاربة . ولكنه الوصل الذى لا يكشف عن الأعمال الأدبية لهؤلاء الشعراء ، وإنما يوحد بين المعطيات للأعمال والشعراء ، على أساس من العلاقة المتميزة التى تنشأ بين هذه المعطيات وبين ذات الناقد ، فى موقف من مواقف التوتر الحاد . وأعنى موقعنا تعانى فيه الذات أزمة فى علاقتها بالآخرين ، فى الحاضر الذى تعيش فيه ، وليس الماضى الذى تخلقت فيه الأعمال ، وفى الزمان النفسى لأننا وليس الزمان التاريخى للشعراء . ولذلك يسقط الفاصل الزمنى الذى يميز بين ماضى الأعمال الأدبية والحاضر الذاتى للناقد ، وتتلشى حواجز المكان ، ليسقط عالم الناقد على عالم الأعمال الأدبية المستقلة . لتغدو الأعمال – بدورها – عناصر تمثيلية مكونة للقص الخيالى للناقد .

ويصبح هذا القص الخيالى للنقد تمثيلاً كئيباً ، عندما تنطوى الأزمة التى يعانىها الناقد على أبعاد إشكالية ، ذات طبيعة سياسية أو اجتماعية أو دينية . وأعنى بالتمثيل الكئيب – فى هذا المجال – شيئاً أقرب إلى الأليجورى allegory بوصفه خاصية بنائية فى الأدب .

ويوجد التمثيل الكئيب – فى الأدب – عندما تشير أحداث القص ، على نحو مستمر ، متزامن ، إلى بنية أخرى من الأحداث التاريخية ، أو الأفكار الأخلاقية ، أو الفلسفية . وأبسط صوره أن تقول الكلمات شيئاً ، وتعنى شيئاً آخر وراءه . ولكن بقدر ما ينطوى التمثيل الكئيب على غاية تعليمية – صريحة أو ضمنية – ينطوى على فرار من المباشرة التى قد تصطدم بعوائق سياسية أو دينية أو اجتماعية . ولذلك تبدو البنية السطحية للتمثيل ، رغم جاذبيتها الظاهرة ، وكأنها تلح على لفت الانتباه إلى بنيتها التحتية المحددة ، فلا تكتمل دلالة الأولى إلا باعتبارها دليلاً على الثانية ، ولا يغدو المعنى الأول للبنية السطحية مفهوماً إلا باقترانه بالمعنى الثانى ، الذى هو لازمه وأصل دلالاته^(٢٨) .

ويتحول القص الخيالى للنقد إلى تمثيل كئيب – بهذا المعنى – أو بشكل قريب منه – عندما يوظف طه حسين الأعمال الأدبية التى يتحدث عنها . فى صياغة موقف خاص من أزمة محددة ، بحيث تشير بنية القص الخيالى ، على نحو متكرر متزامن ، إلى بنية أخرى مرتبطة بأحداث تاريخية بعينها ، ومرتبطة بأفكار متميزة ، لها دلالتها الكاشنة ومغزاها المهم ، بالقياس إلى الناقد نفسه . وليس بالقياس إلى الأعمال الأدبية التى يتحدث عنها .

والمثال اللافت الذى يستحق وقفة متأنية على هذا التمثيل الكئيب هو « احاديث

الأربعاء» تلك الى تدور ، تحديداً ، حول الشعر الجاهلي . والى نتريت في جريدة «الجهاد» (٣٠ يناير - ٢٢ مايو ١٩٣٥) وأصبحت القسم الأول من الجزء الأول لكتاب «حديث الأربعاء» في شكله الأخير^(٢٩) .

إن هذه «الأحاديث» تصاغ ، منذ البداية حتى النهاية ، في قالب حوار يدور بين شخصيتين خياليتين . كأنهما البطل والبطل النقيض في القص . أما البطل فتمثله شخصية دأبس الشعر العربي القديم - وأفرض أنه تمثيل مباشر لطله حسين نفسه - الذي يبدو ، منذ اللحظة الأولى ، محبا لهذا الشعر ، مدافعا عنه ، ويظل حتى اللحظة الأخيرة ، من حيث الظاهر على الأقل . واثقا كل الثقة بما يؤمن به ، منتصرا في كل الأحوال . أما البطل النقيض فهو تمثيل آخر ، من حيث الظاهر على الأقل ، لنوع من المثقفين المحدثين . ويبدو هذا المثقف المحدث ، منذ اللحظة الأولى ، قارئا ممتازا لإنتاج الغرب وليس لإنتاج الشرق ، معجبا متحمسا لأدب الحاضر الغربي ، نافرا كارها لأدب الماضي العربي ؛ فهو يقرأ آثار الشعراء الإنجليز والفرنسيين والألمان ، يفهم ما يقرأ ، ويجد فيه لذة ، ولكنه ينهر من الشعر العربي القديم . لا يصبر على المضي في حداثته المهملة ، ويجد العناء في مطالعة صفحة أو صفحات من شروحه القديمة ، فينهى الأمر به إلى الازورار عن هذا الشعر ، بل الحزم بأنه شعر لا ياسب العصر ، ولا يصلح للحياة الحديثة المعقدة ، ولا ينطوي على متاع عقلي أو لذة روحية .

ونقصُ «الأحاديث» كلها من منظور البطل الذي يتحول إلى راوٍ يقص علينا - بضمير المتكلم - أطراف الحوار المتقلب بيه وبين البطل النقيض . ويمضي الحوار ، كما يمضي الحوار في مسرحية . ولكنه يزدوج مع لون من السرد القصصي ، يكشف عن طبائع الشخصيات ، ومهاد الأحداث ، والتفاعل بينها عبر الزمن الخاص بالأحاديث ، بل نمضي الأحداث التي يقصها البطل الراوي كما نمضي أحداث الحبكة التقليدية : مهاد يتجلى في مجموعة من الحصال المتعارضة ، تكشف عن لحظة البداية في تصاعد اللقاء ، ليبدأ الحوار بين البطل ونقيضه ، من لحظة خلاف حادة ، يحتاج معها البطل النقيض في نفوره من الشعر القديم ، فيتحدث «في صوت حازم ، ولهجة حادة ، وحامسة تبلغ العنف ، ونشاط لم يقتصر على نفسه المفكرة العاقلة ، وإنما تجاوزها إلى جسمه أيضا ، فكان كثير الاضطراب والحركة : يقوم ويعقد ، ويتلفت إلى يمين وإلى شمال ، ويحرك يديه وذراعيه حركات عنيفة مختلفة ، كأنه كان خطيبا

يريد أن يقهر الجماهير» [ص ١٠ - ١١] . ونواجه - في مقابل هذا التوتر - هدوء البطل الراوى ، من حيث الظاهر على الأقل ، وتعقله وحكمته ، وقدرته الدائمة على الاستشهاد المقنع ، والحجاج المفعم . ولاغربة في ذلك فالبطل الراوى جمع الثقافة المعاصرة إلى القديمة ، وقادر على تذوق شكسبير بنفس الدرجة الى يتذوق بها شعر لبيد . ولدى هذا الراوى ، فضلا عن ذلك ، الحجة الى ترفع الشعر العربى القديم إلى آفاق المثل العليا للإنسانية .

وينهى الحوار الأول بالاتفاق بين البطلين على قراءة الشعر الجاهلى معا ، على أن يكون البطل الراوى رائدا يرود الطريق أمام البطل النقيض . وتبدأ القراءة الأولى بساعة مع شاعر جاهلى ، تمتد إلى ساعات ، يصبح معها البطل النقيض مؤهلا للسير في دروب الحديقة المهمة لهذا الشعر ، ومن ثم التخلي عن نفوره . ويمضى البطلان ساعات أخرى كثيرة ، مها ثلاث ساعات لكل من لبيد وزهير ، وساعتان لكل من طرفة والحطيئة ، وساعة لكل من كعب بن زهير ، وعنبرة ، وسويد بن أبى كاهل ، والمتقب العبدى ؛ فتجمع الساعات بين نماذج مختلفة من الشعراء ، وقصائد متباينة في الأساليب .

ويتطور الحوار بين البطلين تدريجيا ، سريعا حيناً ومزاجيا أحيانا ، بل يتحول الحوار فيصبح - في بعض الأحيان - مجوى يتفرد فيها الراوى بالحديث ، حتى يصل إلى مايشبه الذروة الأولى الى يتحول معها البطل النقيض ، ليتغير موقفه فيصبح محبا للشعر القديم ، مؤمنا أن هذا الشعر لايزال قادرا على تغذية العقول والقلوب ، وأنه - من ثم - عون لنا على فهم أنفسنا ؛ فالتجديد ليس إماتة القديم ، بل إحياء الصالح منه لدعم الحاضر . وكلما مضت الساعات أذعن البطل النقيض كل الإذعان لآراء البطل الراوى ، بل صار أكرمه حماسا لهذا الشعر . وبقدر ماينقلب موقف هذا البطل النقيض . يتولى زمام الحديث ، خصوصا في المواقف الإشكالية .

وتتجلى درامية الحوار في العلاقة بين شخصيى البطلين . عندما يصل التوتر بينهما إلى مايشبه نقطة الكشف . بمعناها المألوف في القضا . وعند هذه النقطة نسمع حوارا يذكرنا ، بمعنى من المعانى فحسب . بمسرح بيراندللو ، وأعنى «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» .

ولكنه . عند طه حسين ، حوار بين البطل الراوى وشخصية البطل النقيض . ذلك الذى يتكشف عن شخصية اخرعها البطل الراوى ، ومع ذلك تحاول هذه الشخصية المحرعة التمرد على خالقها . لقد غضب البطل النقيض لأن البطل الراوى دأب على أن يظهره على حظه كبير من الإهمال والقصور ، فقرر الزهد فى الأحاديث ، وأعلن الانسحاب منها ، مالم يغير البطل الراوى من عادته فى السخرية منه ، والهوين من شأنه . وعندئذ يصفه البطل الراوى بالغرور قائلا :

« تريد ان تاخذ على المهود . وتعلم على الشروط . وأنت تعلم حق العلم أنك مدين لهذه الاحاديث بالوجود . وانك ماكنت لتشهد الحياة . او لتشهدك الحياة . لو لم اخرعك اخراعا . وأبتكرك ابتكارا . وامنعك من الحياة والحركة ماعنك من ان مجادل ومحاور . وتلقى السؤال . وتنتظر الجواب . وإلا فحدثنى من انت ؟ ومى كنت ؟ وكيف تستطيع إذا قطعنا هذه الاحاديث ؟ » [ص ٦٧] .

فيجيبه البطل النقيض :

« لست اول من نحى على منشئه وتمرد على موجدہ . ولم يكن لى بد من هذا التجنى والتمرد ... وماظن انك تجهل ان جماعة غير قليلة من امثالك من الكتاب مخلوقون الاشخاص فى القصص والاحاديث خلقا . هم يلقون مهم شططا . والخطا ان تظن انى لا اوجد إلا بك . وانك تستطيع ان تستمعى على موى شئت . لما دمت قد انشأتى ياسيدى فلا بد ان نعلمى كما انا . ولا بد ان تدعن لبعض ما اريد . إن لم تدعن لكل ما اريد » [ص ٦٧ - ٦٨] .

وأحسب أن الإشارة واضحة - فى هذا السياق - إلى بيراندللو بشخصياته التى يبحث عن مؤلف ، وقد تتجاوزها لتؤكد تصور الناقد القاص للعلاقة الإبداعية بين الأديب الخالق وشخصياته المخلوقة . ولكن المؤكد أن هذه الإشارة ترتبط بسياقها الخاص ، وأعنى هذا التوتر المتميز الذى يتصاعد فيه الخلاف بين البطل الراوى والبطل النقيض . إن الخلاف ، فى هذا السياق ، يغدو سبيلا إلى الكشف عن كلتا الشخصيتين ، ويتوجه ، فى حومة المواجهة ، إلى تعرية موقف متوتر يعانیه البطل الراوى . ويقدر مايكشف البطل النقيض عن جوانب هذا الموقف ، عندما يواجه البطل الراوى بصفاته الأساسية ، يكشف الحوار المتوتر كله عن دلالة مركزية ، تنسرب فى السياقات المتباينة للأحاديث كلها ، فيبدو الشعر الجاهلى ، أو القديم ،

موضوع الأحاديث ، من منظور مغاير لما يتبدى به في ظاهر الأمر .

وتبدو أحاديث البطل الراوى - من هذا المنظور المغاير - وحواره مع البطل النقيض ، والكيفية الى ينظر بها إلى الشعر القديم موضوع هذه الأحاديث ، والقرار المردد المتكرر في التغنى بأبيات هذا الشعر ، والتكليف المتميز للمعاني المؤداة في تفسير أبياته ، والعلاقة المتكررة الرجوع الى تأخذ شكل نمط متكرر بين البطل الراوى والشعراء الجاهليين ، يبدو ذلك كله مفضيا إلى بعد آخر ، يمكن تحت السطح الظاهر للحديث بين هذين البطلين ، ويحركه مثلما يحركهما .

وإذا تجاوزنا البعد السطحي للحديث إلى بعده التحقّي أدركنا أننا إزاء ما يشبه أن يكون بنية ، تتحرك عناصرها التكوينية في علاقات تتجاذبها أطراف ثلاثة . هي . البطل الراوى . والبطل النقيض ، والشعر الجاهلي . قد يبدو البطل النقيض - للوهلة الأولى - في علاقة تعارض بسيط مع البطل الراوى ، حول موضوع الشعر الجاهلي . أو يبدو الشعر الجاهلي وكأنه مجرد موضوع للحديث ، ولكن التأمل في المستويات المتشابكة لهذه الأطراف يكشف عن علاقات تحتية تصل بينها جميعا ، باعتبارها عناصر فاعلة في أداء دلالة مرتبطة ببنية تمثيل كنانى متميز .

وبقدر ما تكشف المستويات المتعددة للعلاقة بين البطل الراوى والبطل النقيض عن أزمة يعانها البطل الأول ، وعن دور مهم يلعبه البطل الثانى ، في الكشف عن هذه الأزمة وتجاوزها ، تكشف المستويات المتعددة للشعر الجاهلي ، في الحديث كله ، عن هذه الأزمة . مثلما تكشف عن دور آخر مهم يلعبه الشعر الجاهلي في صياغة هذه الأزمة من ناحية ، وفي توجيه العلاقة المتداخلة بين البطل الراوى والبطل النقيض من ناحية أخرى .

ومن السهل أن نلاحظ أن البطل الراوى ، حتى على مستوى السطح من الحديث . يعانى أزمة ، أو على الأقل يخرج من أزمة ، لايزال يعانى بقايا مرارتها . وتتكشف هذه الأزمة ، حتى على مستوى السطح من الأحاديث ، في تكرار نمط دال من « الخواطر الشاحبة الحزينة » ، ينسرب في سياقات الأحاديث ، ويتفرع في اتجاهات كثيرة . ليعود - دائما - إلى ما يشبه أن يكون محورا ثابتا ، وأعنى محورا تغدو معه العودة إلى الماضى الذى يمثل الشعر الجاهلي وكأنها تجاوز للحاضر عن طريق نفيه بنقيضه الماضى . أو - على الأقل - مواجهة لبعض ماف

الخاصر بنقيض أفضل منه . ويبدو التضاد اللافت بين الماضي والحاضر . من منظور هذا المحور الثالث . وكأنه وجه آخر للتضاد اللافت بين البطل الراوى والآخرين .

ولذلك يبدو الماضي الذى يمثله الشعر الجاهلى . من منظور التضاد الأول . ماضيا «جميلا» . يطوى على «الاطمئنان» . و«العزاء» . و«الحنان» . العودة إليه عودة إلى «هدوء» مفتقد . والاقتراب منه اقتراب من «عواطف جميلة حلوة» . تثير فى النفس «شوقا حلوا» . و«حزنا هادئا» . قد يثير هذا الماضي «الجميل» كثيرا من «الخواطر الشاحبة الحزبية» . ولكنها خواطر تثير «لذات شاحبة» ، تنزل على النفس «كما تنزل السكينة» . ولذلك يبدو كل شئ - فى هذا الماضي - محبا إلى النفس ، وكأنه وسيلة لتجاوز الحاضر ، والسمو على مافيه . وارتحال إلى عالم آخر ، يتيح للبطل الراوى التماسك ، واستعادة القدرة على مواجهة الآخرين ، فى الحاضر .

وبقدر ما تبدو العلاقة بين البطل الراوى والآخرين ، من منظور التضاد الثانى ، علاقة تعارض حاد ، تنعكس هذه العلاقة الحاضرة ، بنفس القدر ، على العلاقة القديمة ، بين الشعراء المتحدث عنهم وبين مجتمعاتهم ، بما فيه من أعداء وأصدقاء ، وبما فيه من أقارب وصاحبات . ويبدو توتر العلاقة بين الشعراء الجاهليين وبين الآخرين ، فى الماضي ، وكأنه تمثيل رمزى لتوتر العلاقة بين البطل الراوى وبين الآخرين ، فى الحاضر . ولذلك يظهر الشعراء الجاهليون ، من خلال عيني المحب ، ويتحركون فى عالم من التعاطف الخالص ، دون أن يُوجَّه إلى أى منهم غمز فى معنى ، أو قدح فى قصيدة ، بل يترجع صوتهم كالصدى الجميل ، يتردد عبر القرون ، «فيه عظمة تأتيه من هذا القدم» [ص ١٦٥] ، وفيه «مرآة صافية صادقة لكل نفس كريمة ، ولكل قلب ذكى ، ولكل خلق نقي» [ص ١٥٢] . إن هؤلاء الشعراء القدماء يؤدون ، فى سياق الأحاديث ، دورا يتصل بهذه «السكينة التى تمنح الراحة» ، مثلما يتصل هؤلاء الأشخاص الخياليين الذين «قد يكونون أعظم أثرا وأشد سلطانا على حياة الأحياء من الأشخاص الذين يستمتعون بالحياة الواقعة» [ص ٦٨] .

وعندما نضم العلاقة بين الماضي والحاضر إلى العلاقة بين الراوى والآخرين ، يبدو تعارض العلاقة بين البطل الراوى والبطل النقيض تعارضا دالاً فى تحوله ، الذى يتذبذب بين نقيضى العلاقة التى تصل بين الماضي والحاضر وتفصل بين الراوى والآخرين . ولذلك تصل

بداية الأحاديث بين البطل النقيض وبين الآخرين ، باعتباره بعض الحاضر المرفوض ، وأعلى البعض الذى يمثل سوء فهم الآخرين للحضارة الحديثة من ناحية ، والتعجل فى إصدار الحكم ، وسوء الظن والاتهام ، من ناحية ثانية . ولكن ينقلب هذا الموقف ، فى تحولات الأحاديث ، ليصبح البطل النقيض نصيراً للشعر القديم ، فيغدو أقرب إلى البطل الراوى . وعندئذ يتحدث البطل النقيض ، بدل البطل الراوى ، عن الخطيئة الذى ينطوى تقديره والتعاطف معه على صدمة للآخرين فى الحاضر ، متلما يتحدث هذا البطل النقيض عن شخصية واحد من ألد خصوم البطل الراوى ، فى الحاضر الذى يعيش فيه ، وليس الماضى الذى يعيش فيه الشعراء الجاهليون .

ويتحول البطل النقيض ، لذلك ، إلى ما يشبه أن يكون قناعاً ومرآة لشخصية البطل الراوى . يؤدي دوره كقناع عندما يتحول إلى وسيط . يوصل صوت البطل الراوى على نحو غير مباشر ، تعنى المراوغة المحاذية فيه على ما قد يترتب على الصوت المباشر من مشاكل ، أو تبعات . ويؤدي دوره كمرآة عندما يتحول إلى وسيط مغاير ، يتيح للبطل لحظة - أو لحظات - وعى كاشف . يصبح فيها الوعى نفسه ذاتاً وموضوعاً فى آن ، فتجتلى ذات البطل الراوى فى هذه المرأة صفاتها ، سالبها وموجبها ، وتتأمل فيها أزماتها مع الآخرين ، على مستوى الحاضر الذى يغدو ماضياً ، وعلى مستوى الماضى الذى يغدو حاضراً .

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يؤكد البطل النقيض ، فى لحظة التوتر ، تشابهه مع البطل الراوى . يؤكد له ذلك عندما يذكره بقول الشاعر : [ص ٨١]

عن المراء لا تسأل وسل عن قرينه فكل قرين بالمقارن يقتدى

ويؤكد له ذلك عندما يقول له ، على نحو أكثر مباشرة :

«مابالك تأنى على مانت غارق فيه إلى أذنيك . ومابالك تنكر مى ماتعرفه عن

نفسك ! كلا ياسيدى ! ... فقد تزعم أنك أوجدتى لينفى إذن أن أكون صورة

صادقة لك وأنا دالا عليك . ومحتصرا يتمثل فيه كل ما يظهر أو يخفى فيك من

عيب » [ص ٦٧ - ٦٨] .

وبقدر ما يتحد البطل النقيض بالبطل الراوى فى الدور الأول - القناع - ينفصل عنه فى الدور الثانى - المرأة . وإذا كان يتيح له - فى الدور الأول - أن يهاجم الآخرين هجوم

المراوعة المجازية . فإنه يتيح له - في الدور الثاني - أن يعي أزمته ، عندما يتحول وعيه من خلال المرأة إلى ذات وموضوع ، ولكن يظل البطل النقيض منطويا ، في الدورين معا ، على صفات سلبية وأخرى موجبة فيمثل - في جانب السلب منه - سوء فهم الآخرين ، وتعجلهم وظلمهم من ناحية . ويمثل الوجه السالب للبطل الراوى في عيني الآخرين من ناحية ثانية ، مثلما يمثل الصورة السالبة لهذا البطل من خلال وعيه نفسه من ناحية ثالثة . ويمثل هذا البطل النقيض - في جانب الإنجاب منه - قدرة البطل الراوى على تجاوز ذاته ، واكتشاف هذه الذات في مرآة وعي ، تحاول الذات فيه أن تتجاوز نفسها بنفسها ، لتقهر عزلتها ، وتنفي سالبها . فتؤكد موجبها .

ومن هذا المنظور يبدو موقف البطل الراوى من البطل النقيض ، في بدايته ، وكأنه موقف من الآخرين ، الذين يرفضونه ويتهمونهم بالشذوذ ، فيقول البطل الراوى للبطل النقيض :

« هل عرفت منى إلا المحاورة والمداورة ... والحد في إثبات ماألف الناس أن ليس إلى إثباته سبيل . ونفى ما استيقن الناس أن ليس إلى نفيه سبيل ! وقد يقال إلى رجل شاذ في التفكير . شاذ في الحديث . شاذ في الفهم والحكم . فلم تريد أن تحولني عن هذا الشذوذ . وأن تجعلني رجلا مثلك . مستقيم المنطق . معتدل المزاج . أقر مايقره الناس . وأنكر ما يتكرون . أعلم مايلمع الناس . وأجهل مايجهلون ؟ ... وإن كنت أنا أرى الشذوذ فيك وى أصحابك » [ص ٥٦] .

وعندما يقول البطل الراوى ذلك كله للبطل النقيض فإنه يصل بينه وبين هؤلاء الآخرين من أصحابه . ويقدر مايعلم البطل الراوى عن اختلافه عن هؤلاء الآخرين فإنه يرد الاتهام إليهم . ليؤكد أنه - وحده - على الحق وأنهم على الباطل .

ولكن من هؤلاء الآخرون ؟ إنهم « الناس » الذين لا يحسنون الطن ، ولا يقولون احير ، ولا يكفون عن السعى والوشاية . « الناس » الذين « يغرمهم الغرور ، وتفسدهم أعراض الدنيا ، فيؤثرون بها أنفسهم ... ويتكلفون في سبيلها ما لا ينبغي أن يتكلفه الرجل الكريم ، من ... نقص المروءة وإيذاء الإخوان » [ص ٧٣] . وإذا كان هذا البطل الراوى يتساءل : « وهل للوحش أمن إذا أقبل الناس ؟ » [ص ٢٦] . فإن نفس هذا البطل يؤكد : « لايستوي أن يظن الناس في الظنون » مثلما يؤكد - بسبب هؤلاء الناس - أن أمور الحياة « تجري ... على

الشر أكثر مما تجرى على الخير ، والناس إلى الإساءة أسرع منهم إلى الإحسان . فاصبر لما يقال فيك . وما يساق إليك . ولا تظهر الضعف فتقطع فيك من لا ينبغي أن يرقى لك » [ص ٦٦] .

وعندما يمضى الحوار بين البطل الراوى والبطل النقيض يتغير موقع البطل النقيض يقترب من البطل الراوى . فيكتشف له عن أزمته . مثلما يصبح مرآة تنكشف فيها عزلته واغترابه . وعدئذ يقول البطل النقيض لنظيره الراوى :

- « أنت صاحب صراع وخصام . بينك وبين الناس شؤون لا تنقضى تثبت لهم ويثبتون لك . وتصبر عليهم ويصبرون عليك . وتقول فيهم ويقولون فيك . » [ص ٦٦] .

- « خصلة أخرى لأحبها منك وأود لو تخلص منها ولو قليلا . وهى تعمذك للصعب . وقصديك إلى العسير . وازدراؤك أو انصرافك عن السهل الميسور . كأنك تؤمن لفلسك بقوة نادرة . لا ينبغي لها إلا أن تواجه المشكلات والمعضلات . والناس يحمدون هذا أحيانا . ويرون فيه شجاعة وجراة وإقداما . ولكن أحافه عليك . وأشفق أن تصيبك بعض آثاره السيئة . فهو قد يصدر عن شجاعة وإقدام . ولكنه قد يصدر أيضا عن غرور وإسراف فى الاعتداد بالنفس » [ص ٧٧ - ٧٨] .

- « أنت لاتتصور الحوار أو لاتكاد تتصوره إلا أن يكون هذا الحوار خصومة بينك وبين من تحدته . ولست أدري لم لا يحاور الناس بعضهم بعضا ؟ أو لم لا يجذث الناس بعضهم بعضا فيما يحبون وفيما يتفقون على إكباره والرضا عنه والإعجاب به ؟ ويخيل إلى أن هذا فن من الكلام لم يحسنه . لأنك نشأت محاصما . فغلب عليك حب الخصام . » [ص ٧٩ - ٨٠] .

- « أنت لائحب التبسط ولا الأناة ولا الهوى الهادئ المتروك لما تأتى من الأمر . . وإنما تدفع نفسك إلى ما تريد دفعا . وتهجم بها على ما تبغى هجوما . لا تعهد الطريق [ص ٨١] .

وتبدو كل هذه الأقوال . فى سياق الأحاديث . وكأنها مرآة تنعكس عليها خصال البطل الراوى ، أعنى مرآة يتأمل فيها ذاته . ساليها وموجبها . فى لحظة وعى حادة ، تعانى فيها الأنا هذا الانقسام الحاد الذى يقع داخلها . وذلك الانقسام الحاد الذى يفصل بين عالمها

وعالم الآخرين . وأحسب أن هذا التأمل المنعكس للذات في مرآة وعيها هو الذى يجعل البطل النقيض - مرآة البطل الراوى - يهمس إليه بالنصح ، محاولا أن يقلل من حدة هذا الانقسام ، ومحاولا أن يخرج قرينه من عزلته التى يكرهها ، فيقول له :

- « ابتسم للأيام وللناس . فلعل الأيام أن تبسم لك . ولعل الناس أن يلقوك بغير الحذر والخوف . وليكن بعض حديثك إلى الناس صلحا وأمنا وسلاما » [ص ٧٩] .
- « ولو أفى ملكك من أمرك بعض الشيء . لقممت منك مقام المعلم . ولنفعتك بهذا التعليم . فجنبتك بعض ما تترط فيه من الشر . وأنتحت لك بعض ما تحتاج إليه من الراحة . وعلمتك أن الحياة ليست كلها جهدا ومشقة وعنفا وعسرا . وإنما فيها اللين والحفص . وفيها النعم والبسر » [ص ٧٨] .
- « الخير أن تعلم هذا النوع من الحوار الهادئ » [ص ٧٩] .

إن « الأمن » و « السلام » و « الراحة » و « الحوار الهادئ الحلو » ، هى الأقانيم التى يفتقدها البطل الراوى فى علاقته بالآخرين . و « العزلة » التى يحبها ويبحث عنها هى التى تتيح له هذه الأقانيم ، أو - على الأقل - تمكنه من استعادة بعضها فى عالم الآخرين . ولكن بشرط أن تكون هذه العزلة قرينة ارتحال ، فى الزمن النفسى والتاريخى معا ، إلى عالم مغاير ، يجد فيه البطل الراوى أقانيمه المفقدة . والتعمر الجاهلى - فى هذا السياق - هو العالم الذى يتيح هذه العزلة . ويسمح بهذه الأقانيم المفقدة ، فى الزمن الحاضر .

وليس الشعر الجاهلى ، فى هذا السياق ، الشعر الذى كان موضع الشك ودريئة للريية . وموضعا للنفي على مستوى الصحة التاريخية ، لمؤرخ عقلانى يختبر صحة الوثائق ، فى كتاب « فى الشعر الجاهلى » (١٩٢٦) ، أو « الأدب الجاهلى » (١٩٢٧) ، وإنما الشعر الجاهلى . فى هذا السياق ، شعر آخر ينطوى على الأقانيم المفقدة فى الحاضر ، وشعر آخر تتحول قصائده إلى تمثيلات لما يعانى منه البطل الراوى . وتبدو المفارقة قرينة هذين الوجهين المغايرين للشعر الجاهلى ، من منظورين مختلفين لناقد واحد ؛ أعنى الوجه الذى كان مصدر أزمة ، والوجه الذى يساعد على تجاوز أزمة . إن نفس الشعر الذى كان الشك فيه مصدر أزمة حادة (عام ١٩٢٦) ، والذى كان ينظر إليه بعينى مؤرخ يتوسل بالديكارتية ، مثلما يتوسل بمكتشفات البحث التاريخى فى الشعر اليونانى القديم ، والذى كان درسه يقترن بنقض المسلمات السائدة .

بما فيها المسلمات الدينية نفسها ، يعود نفس الشعر ، في هذا السياق ، لتصبح النظرة إليه (عام ١٩٣٥) من خلال عيني الحب ، وقلب الباحث عن مخرج من أزمة .

ولذلك تحتفي عقلانية الناقد التاريخي في السياق الجديد للشعر الجاهلي ، وينفي الدرس الجامعي نفياً متممداً ، متكرراً^(٣٠) ، كما لو كان البطل الراوى والبطل النقيض ، تخصيصاً ، يعاني شيئاً بسبب هذه «الجامعة» ، وطريقتهما في الدرس والتأمل والبحث . ويرفرف شعور ديني يقترن بهذه «العواطف الجميلة الحلوة الهادئة التي تثيرها أحاديث الأولين» [ص ١١٦] . مثلاً يقترن بهذه «المرأة الصافية التي تجلو لنا طرفاً من أخلاق النبي» ، لأننا قد «نشأنا ... على إكبار النبي والإيمان له» ، [ص ١٢٠] . ويتراجع الشك في الوثائق مستحيماً ، ليعود كي يلعب دوراً مراوفاً يتصل بالسخرية^(٣١) ، ويخلو المجال للحظات عاطفية ، يوحد التذوق فيها بين موضوع الأحاديث - الشعر الجاهلي - واللحظات التي يعانها البطل الراوى ، ليصبح الحديث ارتحالاً إلى عالم ينطوى على هذا المجال الفني ، الذي «يرد إلى النفوس أملاً بعد يأس ، وابتهاجا بعد اكتئاب ، ونشاطاً بعد فتور» [ص ١٤٧ - ١٤٨] .

ولذلك يقول البطل الراوى إن هذا الشعر الجاهلي قد يكون خشن الملمس ، غليظ اللفظ ، ولكن قصائده «تثير في نفسك هذه الأشجان الهادئة الرقيقة التي تفرجك عن طورك العادى ، ولا تبلغ بك الحزن الممض ، ولا اليأس المهلك ، ولا الأسى العميق ، وإنما تحيى في قلبك طائفة من الذكرى البعيدة التي طال عليها العهد ، فلم يبلها ولم يفتها ولم يحجها ، وإنما خفف من حدتها ، وجعلها خليقة أن تثير في النفس شوقاً حلوا ، وحرناً هادئاً لا لوعة محرقة» [ص ٨٢] . أما الاستماع إلى صوت الشاعر الجاهلي فهو استماع «بشير كثيراً من الخواطر الشاحبة الحزينة ، التي لا تخلو من أن تثير لذات شاحبة حزينة مثلها» [ص ١٦٤] .

ولا يتحدث البطل الراوى ، في هذا السياق ، عن الشعر الجاهلي في ذاته ، كشعر متميز مستقل عن قارئه ، وإنما يتحدث عنه باعتباره شعراً يتجاوب مع ما يعانيه هو . إن «هذا الشعر القديم المسكين» [ص ١١] يتجاوب مع لحظات هذا البطل ، ليصبح «هذا الشعر الرقيق الخفيف» [ص ٥٠] ، أى الشعر الذى يرتبط بالهدوء والسكينة ، والراحة والسلام ، فهو «مؤنس في شئ من الدعة والحلاوة والإذعان المطمئن المحبب إلى النفس» [ص ٦٤] ، وهو يترجّع «في وداعة نفس ... تثير ... هذه الأشجان الهادئة الرقيقة» [ص ٨١ - ٨٢] . أما

قصائده التي تثير «حزنا هادئا» فتنتزل على نفسك «كما تنزل السكينة التي تمنحك الأمن والراحة والهدوء» [ص ٧٢]. ولذلك فإن «هذه الحركة الهادئة المطمئنة» [ص ١٠٨] في القصائد قرينة «العواطف الجميلة الحلوة الهادئة» [ص ١١٦] ، وقرينة «الأشجان الهادئة الرقيقة» [ص ٨٢] ، تلك التي تنعكس في تصوير الشعر «وهدوئه» [ص ٦٠] ، لتصبح الصفة «هادئ» [ص ٨٢] صفة أساسية ، دالة في تكرارها على بعض هذا الشعر ، الذي يتحرك ما فيه «في هدوء» [ص ٨٤] .

ويقابل «هدوء» الشعر الجاهلي ، في هذا السياق ، «صخب» العالم الذي يحاول البطل الراوي تجاوزه . وقد تكون أبيات هذا الشعر – فيما يقول هذا البطل – «بعيدة عن مألوفنا» لكن فيها – وهذا هو المهم – شعراً قويا غنيا ، خصبا ممتعا «خالقا أن يثير في نفوسنا عاطفة قلما تثيرها فيها خطوط حياتنا المتحضرة ، التي تشغلنا بالعاجل من الأمر ، والتي تمنعنا من أن نعود إلى نفوسنا ، ونعكف عليها ، ونستخرج منها ، أو نتبين فيها ، عواطف الشوق والحب والحنان والحنين أيضا» [ص ١٨ – ١٩] . وبقدر ما يجعل التقابل الكامن – في النص – من «خطوب حياتنا المتحضرة» حاجزا صارما يعوق العودة إلى النفس ، ويحجب عواطف الحب والرفق والحنان ، فيصم «حياتنا المتحضرة» بالخشونة والغلظ ، وكلاهما ينصرف – عادة – إلى الشعر الجاهلي ، يرفع هذا التقابل من عالم الشعر الجاهلي ، وينبئ عنه الصفات السالبة التي تنصرف اليه ، ليؤكد صفات موجبة ، قرينة «الدعة» و«الحنان» و«الأشجان الهادئة» و«الحزن الهادئ» ، وقرينة ما ينطوي عليه هذا الشعر من عودة إلى النفس ، أعنى العودة التي قد «تحيي في قلبك طائفة من الذكرى» [ص ٨٢] ، والذكرى التي تملأ القلب «حنانا وشوقا» [١٠٧] ، والذكرى التي يلوذ بها البطل – كالشاعر القديم – «ليتعزى بها عن الحزن» . ويستبقى بها بعض الحنان» [ص ١٠٨] ولذلك ينطوى الشعر الجاهلي على «هذه البيئة الشعرية التي يخرج فيها الإنسان عن أطوار الحياة الواقعة المادية ، ويرتفع إلى جو آخر ، فيه عواطف الحنين والشوق ، والاستعداد للغناء أو الاستماع للغناء» [ص ٣٢] .

وعندما يصبح الشعر الجاهلي قرين هذا الحياة القديمة التي تعارض «الحياة المتحضرة» ، وعندما تصبح البيئة الشعرية لهذا الشعر قرينة «الخروج عن أطوار الحياة الواقعية المادية» ، فإن هذا الشعر يغدو قرين «السذاجة» ، التي تقابل – بدورها – تعقد «الحياة الواقعية المادية» ،

وما فيها من «خطوب» . و«نقص الساذج اليسر» [ص ٣٥] - في هذا السياق - قرين «الفخر الساذج» [ص ٤٤] و«الغزل الساذج» [ص ٩٩] و«التشبيهات الرائعة الساذجة» [ص ١٤١] والفلسفة التي «تمثل حياة ساذجة» [ص ٧٠] والمعاني البدوية «الساذجة كل الساذجة» ، السيرة كل اليسر» [ص ١٠٠] . إنها - جميعا - تنطوي على «ساذجة حلوة» [ص ١٥٧] و«ساذجة رائعة» [ص ١٢٣] ، لا يستقيم بعضها للعقل الحديث ، ولكن هذا البعض - مع ذلك - «محبب إلى النفس» . [ص ١١٦] . وعندما يقول البطل الراوى : «أحب ساذجة الشاعر في تصويره وهذوته وبعده عن التكلف في عرضه» [ص ١٦٠] فإن قوله هذا يلفتنا إلى اقتران «الساذجة» و«الهدوء» ، من حيث هما علامة على عالم «برى» من كل تكلف ، حر من كل قيود» [ص ٨٥] ، يناقض عالم «الحياة الواقعة المادية» ، بكل ما فيها من «خطوب» و«تعقد» .

ولكن - مع ذلك كله - يبدو هذا العالم القديم ، «الساذج» «المهادى» ، للشعر الجاهلى - في جانب آخر منه - وكأنه مرآة ينعكس عليها عالم «الحياة الواقعة المادية» ، ببعض ما فيها من «خطوب حياتنا المتحضرة» . ولنلاحظ - في هذا المستوى - أن البطل لا يتحدث عن كل الشعراء الجاهليين ، وإنما يتحدث عن مجموعة قليلة منهم فحسب . إنه يتحدث عن ثمانية شعراء تحديداً ، أكثرهم جاهليون خلّص ، وأقلهم مخضرمون لحقوا الإسلام . وبقدر ما يؤدى هذا الاختيار دورا دالا في السياق فإن زاوية التركيز ، داخل الاختيار نفسه ، تلعب دورا أوضح في الدلالة . إذ بقدر ما تركز هذه الزاوية على جانب «الحب» ، و«الحنان» ، و«الهدوء» ، و«الساذجة» ، تلفتنا - بفاعلية التضاد - إلى جانب مقابل ، كأنه الوجه الآخر لكل هذه الصفات . حيث تنطوى العلاقة بين هؤلاء الشعراء الثمانية والآخرين ، في مجتمعهم ، على صدع لافت ، قد تتفاوت درجات حدته من شاعر إلى آخر ، لكنه بظل موجوداً ملحاً في دلالاته .

إن كل واحد من هؤلاء الشعراء يصطدم ، من زاوية مغايرة بالآخرين ، قد يكون الآخرون القبيلة التي تؤثر الحرب على السلم (كحالة زهير) ، أو القبيلة التي تؤثر «السيرة البغيضة» للأثرة على السيرة النقية للإيثار (كحالة طرفة) . وقد يكون هؤلاء الآخرون القبيلة التي يقف سادتها ضد عبيدها ، حين لا يرى بعض هؤلاء العبيد أى فارق يميز هؤلاء السادة

عنهم ، بل لعلهم يرونهم أدنى منهم (حالة عنزة) . وقد يقترن الآخرون بالضميم الذى يجب أن يُرْفَضَ (حالة لبيد) ، أو الوشاية والظلم الذى قد يفضى إلى السجن (حالة سويد) . أو يقترن الآخرون بكل ما يدفع الشاعر إلى الارتحال الدائم والقلق المقيم (حالة المثقب) . وقد يقترن هؤلاء الآخرون - فى النهاية - بعقيدة جديدة ، تحدث صدعا فى العالم المألوف للشاعر . وقد يفلح الشاعر فى رأب هذا الصدع أو تجاوزه (حالة كعب بن زهير) ، أو لا يفلح فى التجاوز ، فيظل ضائع الرشد فاقد المحور (حالة الخطيئة) . وقد يتمثل هؤلاء الآخرون فى فرد يصطدم به الشاعر ؛ هو الحبيبة (فى حالة لبيد ، وزهير ، وعنزة ، والمثقب) ، أو ابن العم العاق لحقوق القرابة وواجب الإيثار (فى حالة طرفة) ، أو هذا العدو الذى يتمنى موتا لم يُطْعَم (فى حالة سويد) . ولكن هذا الفرد يرتد إلى الجماعة فى النهاية ، فيرتد إلى الآخرين ، ليصبح الصدام بينه وبين الشاعر صداما مع الآخرين ، فى الماضى من ناحية ، وصورة تعكس صدام البطل الراوى مع الآخرين ، فى الحاضر من ناحية ثانية .

ولذلك يبدو طرفة الذى تحامته «العشيرة كلها» ، وأفردته أفراد «البعير المعبد» عنصرا موازيا ، يماثل الخطيئة الذى «هو وحيد ، أو كالوحيد» ، فى هذه البيئة العربية التى كان يحبا ويهاها ، ويتخذ لنفسه فيها آمالا عراضا» [ص ١٣٠] . لقد نظر الخطيئة حوله «فرأى كل شىء حوله قد تغير إلا نفسه ... فإذا هو غريب فى وطنه ، وخلع أو كالخلع فى داره ... فكان مهاجما من جميع نواحيه ، مضطرا إلى أن يدافع عن نفسه من جميع نواحيه أيضا ... وكان كل شىء يقوى فى نفسه سوء الظن بالناس وقبح الرأى فيهم» [ص ١٣١] .

إن «الناس» فى عالم الخطيئة ، فى هذا السياق ، لا يفترون من حيث الدلالة عن «الناس» فى عالم طرفة ؛ ذلك لأن «هذه السيرة التى يسيرها الناس المغرورون الذين تخلبهم الدنيا ، وتأسرهم أعراضها ، وتصرفهم عن الكرم والوفاء ، هذه السيرة المخزية التى يتورط فيها أكبر الناس فى كل عصر ، وفى كل بيئة ، والتى تفرض عليهم النفاق فرضا ، والتى تصغرهم فى نفوسهم وفى نفوس نظرائهم ، هذه السيرة هى التى ألهمت طرفة ... شعره هذا الجميل» [ص ٧٣] . ومن المؤكد أن هؤلاء «الناس» كانوا وراء ألم عنزة . ذلك الألم الذى يكمن - رغم كل شىء - فى قوة عاطفته ورقة قلبه . صحيح أن عنزة «عزّ بعد ذلة ، وتحرر بعد رق» ، ولكنه «قد تألم فى طفولته وصباه ، واحتمل الأذى فى شبابه ، وأى أذى ! هذا الذل

الذى يداخل النفس ، ويختلط بها اختلاطا ، فيصنف عواطفها تصفية ، ويلطف مزاجها تلطيفا » [ص ١٥٠] .

ومن اللافت أن نلاحظ أن الصدام بين هؤلاء الشعراء وبين الآخرين ، لا ينتهى بواحد من الشعراء إلى الانكسار ، أو الخور ، بل على العكس ينتهى الصدام بتأكيد « الرجولة العربية الكاملة » ، بكل ما فيها من « قوة » ، وكل ما فيها من « عواطف مصفاة » . وإذا كان الألم يصهر نفوسهم ، فإنه يصهرها كما تصهر النار المعدن الآبى عليها ، فتخرج النفوس - كالمعدن - أشد صفا وصلاية .

وتجمع « الرجولة » - في هذا السياق - بين الشعراء الثمانية . قد تفاوتت درجاتها ، من حيث اقترابها أو ابتعادها عن « المثل الأعلى » الذى لا يكف طه حسين عن الحديث عنه ، ولكن تظل هذه « الرجولة » تصل بين عالم الشعراء ، مثلاً تفصلهم عن عالم الآخرين . ولذلك توازى « الرجولة الكاملة » عند سويد « قوة النفس » عند المثقب . وبقدر ماتكشف رجولة الأول عن الرجل الشجاع « يصبر للعدو ، ويتحداه غير حافل به ولا آبه له » [ص ١٦٢] فإن قوة نفس الثانى ليست سوى القدرة التى تواجه « مكر الأقدار بالناس » ، الناس الأخيار هذه المرة ، أولئك الذين « يتغنون الخير حين يقصدون إلى أمر من الأمور ، ولكن الشركا من لهم ، يرصدهم حيناً ، ويسعى إليهم حيناً آخر ، وهم لا يدرون أينتهون إلى مايرون من خير ، أم يقعون فيما يريدهم من شر » [ص ١٧٠] . وبقدر ماتميز هذه « الرجولة » زهيراً عن قومه ، وهو « يصرفهم عما يكرهون ، وعما يكره لهم ، وعما يدفعون إليه بهذه الأحقاد التى لا تريد أن تحمد ، وهذه الحزازات التى لا تريد أن تنفضى » [ص ١٨٥] ، فإن هذه الرجولة هى التى تصل بين زهير ولييد ، لتفصل بين لييد والآخرين ، فتجعله « لا يقيم فى مكان يسام فيه الضيم ... فإن أقام فى مكان يسام فيه الضيم فهو لن يقبل الضيم ، ولكن سيأباه ويقاومه ، فإما أن يموت فى هذا الإباء وهذه المقاومة وإما أن يميت » [ص ٣٧] .

وتبتدى هذه « الرجولة » فى تجليات متعددة . تتجلى فى العلاقة بين الرجل والمرأة ، ليصبح « الرجل الذى يحسن الوصل ، حين يتاح له الوصل ، هو الرجل الذى يقدر على الهجر ، حين لا يكون من الهجر بد » [ص ٢٢] . وتتجلى هذه الرجولة فى العلاقة بالأعداء ، حين يصبر الرجل ذى « النفس الأبية » و« القلب الذكى » للعدو ويتحداه ، فيبقى عداء العدو وكيد الكائدين ، دون أن يضعف أو يهون . وتتجلى هذه الرجولة فى الثبات للأيام و« كيد

الأمدار» ، مثلما تبدى في إباء الضيم . وأحسب أن هذه الرجولة - أخيرا - هي التي تجعل الصداقة موازية للحب ، في علاقة يماثل فيها التعامل مع المحبوبة التعامل مع الصديق : ليتجاوب بيت لبيد :

فأقطع لبانة من تعرض وصله وخير واصل خلة صرامها
مع بيت المثقب :

فإما أن تكون أخى بحق فأعرف منك غنى من سمى
وإلا فاطرحنى واتخذنى عدوا أتقيك وتقبنى

ومن الدال أن هذه «الرجولة» تنطوى على «القوة» و«الركة» في آن ، دون أن تنتهى «القوة» إلى «الغلظة» ، أو تنتهى «الركة» إلى «الضعف» . لذلك يظل لبيد «قوى النفس» ، شديد الأيد ، عظيم الحظ من الإرادة ... لا يستسلم للعاطفة ولا يخضع لسلطانها ... يحزن ولكن على ألا يفسده الحزن ، ويفرح ولكن على ألا يبطره الفرح» [ص ١٩] . ويبدو طرفه «ظريفا ، لبقا ، رشيقا خفيف الروح ، حازما مع ذلك كل الحزم ، واثقا بنفسه أشد الثقة ... شاعرا بواجبه الاجتماعى أوضح الشعور وأقواه» [ص ٦١] . ويظل زهير يحمل «نفس الحكيم المطمئن الذى لا يزدهيه فرح ولا حزن ، ولا تستخفه عاطفة مهما تكن» [ص ٨٣] . وليس الخطيئة - في هذا السياق - رغم كل ماعاناه «ضعيفا فاترا ولا رخوا» [ص ١٤٣] بل هو شبيه بسويد بن أبى كاهل الذى كان «قوى الحس جدا ، رقيق الشعور جدا» [ص ١٥٥] . ويظل كلاهما أشبه بعنزة والمثقب ، خصوصا حين يبدو الأول رقيقا «دون أن تنتهى به الرقة إلى الضعف» ، شديدا «دون أن تنتهى الشدة به إلى العنف» [ص ١٥١] ، وحين يبدو الثانى «قوى النفس شديد الحزم ، يكاد ينتهى إلى شىء من الغلظة ، رقيق القلب مع ذلك يكاد يذوب رقة ولينا» [ص ١٦٥ - ١٦٦] .

وإذا كانت هذه «الرجولة» هي مصدر الصدام الحاد بين هؤلاء الشعراء وبين الآخرين فإنها ، تحديدا ، تصل بين البطل الراوى وبينهم . ولذلك لا يبلغ البطل الراوى ذروة انفعاله إلا عند الأبيات التى تصور هذه الرجولة فى صدامها مع الآخرين ، وتصور معاناة أصحابها وعذابهم ، فيختفى كل هدوء البطل الراوى ، ويتلاشى كل حذر وتعلقه ، ويصبح «أفعل التفضيل» ومصاحباته اللغوية عنصراً أساسياً فى تعليق هذا البطل أو تعقيبه .

وبقدر مايفعل البطل الراوى - فى هذا السياق - بيت لبيد :

تَرَكَ أَمَكْنَةَ إِذَا لَمْ أَرْضْهَا أَوْ يَعتَلِقُ بَعْضُ النَفُوسِ حَمَامَهَا

الذى «يصور إباء الشاعر للضميم أروع تصوير وأبدعه» [ص ٣٧] فإنه يهتز كل الاهتزاز إزاء أبيات المثقب عن ناقته :

إِذَا قُتِ أَرْحَلُهَا بَلِيل تَأَوَّهَ آهَةٌ الرَّجُلِ الْحَزِينِ
تَقُولُ وَقَدْ دَرَأَتْ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي
أَكَلُ الدَّهْرِ حُلٌّ وَارْتِحَالٌ أَمَا يَبْقَى عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي

التي يراها «من أروع ماقال الناس ، لا فى اللغة العربية وحدها ، بل فى غيرها من اللغات أيضا .» [ص ١٧٠] وبقدر مايهتز البطل الراوى بهذه الأبيات يهتز البطل النقيض - قناعه ومرآته - بالأبيات الأخرى التي تصور عذاب «الرجل الحر الكريم» عند الخطيئة . وهل نرى - فيما يقول هذا البطل - فى غير بيت الخطيئة :

جَمَعْتَ يَا سَا مَرِيحًا مِنْ نَوَالِكُمْ وَلَنْ تَرَى طَارِدًا لِلْحَرِّ كَالْيَاسِ

«أسر من هذا التعبير ، وأدنى إلى الفهم ، وأحسن وقعا فى النفس ، وأبلغ تأثيرا فى القلب ؟! .» إن «اليأس المريح» قرين ذلك المثل الذى يرسله الشاعر المتألم «مثلا صادقا خالدا على اختلاف الأزمنة وتباين الظروف» [ص ١٠١] . ولايختلف بيت الخطيئة - فى هذا السياق - عن بيت سويد :

كَيْفَ بِاسْتِقْرَارِ حَرِّ شَاحِطٍ بِبِلَادٍ لَيْسَ فِيهَا مَتْنَعٍ

حيث تتجلى ذروة انفعال البطل الراوى فى تعقيبه التالى :

«نعم ! كيف باستقرار حر شاحط ببلاد ليس فيها متنع . ولاسما حين يكثر من

حولك الأعداء . وتنتشر الخصومات . ويسعى بك الساعون . ويكيد لك

الكالدون» [ص ١٦٢] .

إن مثل هذه الأبيات تنفصل عن سياقها الأسمى انفصالا واضحا ، مما يعكس كل التعكير على دعوى «الوحدة» التي نادى بها البطل الراوى ، والتي نسيها بمجرد أن فرغ من الشاعر الذى أثارها . ويتم التركيز على الأبيات المنفصلة تركيزا يتناسب مع تحولها إلى مرايا تمثيلية . تعكس أزمة البطل الراوى ، لتغدو الأبيات وسيلة مراوغة فى الإشارة إلى هذه الأبيات

وبقدر ماتخفى وحدة الأبيات في قصائدها ، يخفى الماضى الذى تمثله القصائد نفسها ، لتشير الدلالة التمثيلية إلى الحاضر الذى يعاينه البطل الراوى .

و«الحاضر» - فى هذا السياق - حاضر مؤلم ، يبعث على اليأس والنفور من الآخرين . إنه الحاضر الذى يطرد الحر ، كاليأس . والحاضر الذى يجعل الحر شاحطاً فى بلاد ليس فيها متسع . والحاضر الذى لاتصلح الحياة فيه إلا مع الحل والارتحال ، وكأن كل الدهر - فى هذا الحاضر - حل وارتحال لاينقى ولايقى . وبقدر ما يبدو الماضى جميلاً إزاء هذا الحاضر ، وبقدر ما يبدو الشعراء الجاهليون مصدراً للعزاء ، يثير لذات شاحبة ، تزدوج فيه الرقة مع القدرة لتصنع مثلاً أعلى ، ينطوى على «الرجولة العربية الكاملة» ، يبدو الحاضر كرمها لا يثير سوى الرغبة فى الارتحال عنه . ويبدو الآخرون ثقبلى الوطأة ، لا يثيرون سوى الرغبة فى العزلة عنهم ، خصوصاً «حين يكثّر من حولك الأعداء ، وتنتشر الحضومات ، ويسعى بك الساعون ، ويكيد لك الكائنون» .

وقد يستمد البطل الراوى بعض العزاء من هذه «الرجولة العربية الكاملة» ، وقد يخفف بعض ماعاناه الشعراء الجاهليون ، أو المخضرمون ، بعض مايعاينه هذا البطل الراوى ، فيقول للبطل النقيض - مرآته ، وكأنه يقول لنفسه ، متعزياً :

«أى الناس أمن السنة الناس ! وأى الناس استوق من أن الناس سيحسنون به
الظن . وسيقولون فيه الخير . وسيكفون عنه ألسنتهم وأقلامهم . وسيصدون عنه
سعاينهم ووشاينهم» [ص ٦٦] .

ولكن هذه الألسنة والأقلام ، وهذه السعاينة والوشاية ، تظل ماثلة فى وعى البطل الراوى ، فتتجلى - فى النصوص - نفورا من الحاضر وإيثارا للماضى ، ولذلك يختم البطل الراوى حديثه عن لبيد بهذا الختام الدال ، حين يقول لصاحبه :

«اقرأ معى هذا الحديث الذى يرويه أبو الفرج . فهو أحسن ختام لحديثنا عن لبيد .
ولأبأس هنا برواية الإسناد . فليقظة الحديث فى إسناده .
قال أبو الفرج : حدثنا محمد بن جرير الطبرى قال : حدثنا أبو السائب سالم بن
جنادة قال : حدثنا وكيع بن هشام عن عروة عن أبيه عن عائشة أنها كانت تنشد
بيت لبيد :

ذهب الذين يعاش فى أكنافهم وبقيت فى خلف كجلد الأجرب

ثم نقول : رحم الله ليبيدا ! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرائهم ! قال عروة :
رحم الله عائشة ! فكيف بها لو أدركت من نحن بين ظهرائهم ! قال هشام : رحم
الله أنى ! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرائهم ! قال أبو السائب : رحم الله
وكيما ! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرائهم ! قال أبو جعفر : رحم الله أبا
السائب ! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرائهم . قال أبو الفرج الأصبهاني : ونحن
نقول : الله المستعان فالقصة أعظم من أن توصف .
قال صاحبي : وكذلك تمضي الأجيال لا يستقبل بعضها الحياة إلا أحب الماضي
وآثره . وكره الحاضر وضاق به . فرحم الله هؤلاء الناس جميعا ! فليت شعري !
ماذا كانوا يقولون لو عاشوا في هذه الأيام . ورأوا ما نحن فيه من غير قليل وشر
كثير . أكانوا ينشدون قول ليبيد .

ذهب الذين يعاش في أكتافهم وبقيت في خلف كجلد الأجر

أم كانوا يستقلون هذا البيت . ويرون أنه لا يبق بوصف ما يجدون من الضيق كما
رأى أبو الفرج .

قلت : أما أنا ياسيدي . فراض على الجيل الذي أعيش فيه . ولعل لو غيرت أن
أعيش في الأجيال التي كان يعيش فيها هؤلاء الصالحون لآثرت عصرى . وجيل .
وبيني . ولقنمت بحظي من ذلك ولأنشدت قول ليبيد :

فانقنع بما قسم المليك فإنه قسم الخلائق بيننا علامها

[ص ٥٣ - ٥٤]

وعندما نقرأ - نحن - هذا الحوار ، تلفتنا الدلالة الكاشفة لبيت ليبيد ، من حيث
التضاد الحاد فيه بين الحاضر والماضي . إن الحاضر الكريه لا يقترب - في البيت والتعقيب
عليه - بجلد الأجر فحسب ، وبالقياص إلى ليبيد فحسب ، بل يغدو حاضرا مطلقا ،
بالقياص إلى كل العصور ، وبالقياص إلى كل من تحدثوا بعد ليبيد ، من عائشة - رحمها
الله ! - إلى البطل الراوى . ويغدو الماضي - بدوره ، في هذا السياق - ماضيا مطلقا ، أجمل
في كل الأحوال من الحاضر ، ولذلك تمضي الأجيال ، «لاستقبل بعضها الحياة إلا أحب
الماضي وآثره ، وكره الحاضر وضاق به» .

قد يغدو الحاضر المطلق أشد وطأة بالقياص إلى البطل النقيض ، ليصبح حاضرا خاصا ،

لا يبق معه «جلد الأجر» بوصف «مانحن فيه من خير قليل وشر كثير». وقد يهون البطل الراوى من وطأة هذا الحاضر الخاص على البطل النقيض بأن يضع في مواجهة بيت لبيد القائم بيتا آخر لنفس الشاعر ، أقل من البيت الأول وطأة ومرارة ، وأكثر منه إثارة للعزاء . ولكن التعارض بين البيتين لا يفترق عن التعارض بين صوتى البطلين ؛ فما يقوله البطل النقيض ليس سوى ما يريد أن يقوله البطل الراوى فى آخر المطاف . إنه التعارض بين درجة الصوت الذى يصدر عن القناع ودرجة الصوت نفسه حين لا يصدر عن القناع . ولأن الصوت واحد ، ولأن الفارق بين البطل النقيض وبين البطل الراوى - فى هذا السياق - ليس سوى الفارق بين القناع ومن يخفى وراءه ، ينطوى التعارض بين درجتى الصوت على سخرية لافتة ؛ تقوى حدتها المفارقة بين «آثرت عصرى وجبلى وحطى» ، وهذه «الأجيال التى كان يعيش فيها هؤلاء الصالحون» . ويقدر ماتغذى هذه المفارقة حدة السخرية وتدعمها - والمفارقة هى أس السخرية المكين - فإن هذه المفارقة تؤكد المرارة الملزمة لتعقيب البطل الراوى ؛ لتصبح القناعة «بما قسم الملك» - أشد وطأة من الشكوى المباشرة .

وقد يحدث تبادل فى المواقع . فينطق البطل الراوى بالشكوى المرة ، وينطق البطل النقيض بالتعقيب المريح . ولكن النتيجة تظل واحدة فى الحالتين ، وتظل مراوغة الدلالة قرينة نفس المرارة التى تقترن بالحديث عن الحاضر . يحدث ذلك عندما يتحدث البطل النقيض إلى البطل الراوى عن بعض ما يخشاه عليه ، بسبب خصامه الدائم مع الآخرين ، من سأم الخليط وإبداء الصديق . ويدور بينها الحوار التالى :

قال ...ألست ترى أنك ما تفتأ مشغولاً بالخصومة . متعلقا بأسبابها . مجذّ حيناً فتكون مرا . وتسخر حيناً فتكون لا ذعاً ! ألست ترى أنك خلّيق بأن تظهر لنا ناحية من نواحي نفسك لامرارة فيها ولالذع ! فإن اتصال هذه الحشونة منك قد يؤذى الصديق . ويسمّ الخليط . وقد ينتهى إلى عزلة تكرهها .

قلت سمع الله لك . وعفا الله عنك ! لما أعرف أنى أحب شيئاً أو أمتأه كما أحب أن يتاح لى حظ من العزلة . أرجع فيه إلى نفسى . وأسترّح فيه من هذه الحياة الاجتماعية التى سئمت تكاليفها . وأذقنى ألقاها . قلت : فإنك لم تعيش بعد ثمانين حولاً لتسام كما سمّ زهير .

قلت . وأمين تقع تلك الخانوق التي عاشها زهير . فلأنت نفسه سأما ومللا وضيحا
من عشرين سنة . أو عشرين سنين . أو خمس سنين . نعيشها نحن في هذه
الأيام ! إن الناس يزعمون أن أعمارهم تقصر بالقياس إلى أعمار القدماء .
وقد يصح هذا في الحساب وعدد الأيام والشهور والسنين . ولكنه لن
يصح في حقيقة الأمر . وقد كانت أيام القدماء فارغة بالقياس إلى أيامنا .
وقد كانت أعوامهم لا تعد شيئا بالقياس إلى أعوامنا . وأى شيء أسمر من
أن تقيس يوما من أيامنا في القاهرة إلى يوم من أيام ... أهل البادية في
مجد أو في الحجاز . فترى أن ساعتنا أيام . وأن أيامنا شهور .
وأن أعوامنا عصور طوال بالقياس إلى أرملة أهل البادية . فإذا سم زهير
لأنه عمر ثمانين عاما . وإذا سم ليبد لأنه تجاوز المئة . فمن حقنا أن نسام
حين نعيش أعواما قليلة تبلغ العشرة أو تزيد عليها .
قال . كلا ياسيدي ! فليس في حياتنا من الاطراد مثل ما في حياة أهل البادية .
وتشابه الأوقات والأحداث . وطلوع الشمس عليك اليوم مثل ما طلعت
به عليك أمس . وغروب الشمس عنك غدا مثل ما تغرب به عنك اليوم
هو الذي يفرى بك السأم ويسط عليك سلطانه . فأما أن تستقبل اليوم
بغير ما استقبلت به أمس . وأن يلقاك الليل بغير ما لقيك به النهار ... فهذا
خليق أن يتعبك ويضنيك لا أن يثير في نفسك سأمًا ومللا .
قلت . فهبى أخطأت الصواب في التعبير . ووضعت السأم مكان التغرب »
[ص ٧٩ - ٨٠] .

قد نقول إن البطل الراوى - في هذا الحوار - هو الذى ينطق الشكوى من الحاضر ،
على عكس الحوار السابق ، وأن البطل النقيض هو الذى يتولى تخفيف الشكوى ، ولكن
الدلالة واحدة في الحوارين . والنتيجة - في الحوار الأخير - هي ذلك « السأم » من الحاضر
أو « التغرب » فيه ، ومن ثم يثار « العزلة » التي تريح « من هذه الحياة الاجتماعية » ، في
الحاضر . وسواء كان البطل الراوى يقصد إلى « السأم » أو « التغرب » فالدلالة متقاربة ، ذلك
لأن « السأم » قرين « العزلة » وعدم المشاركة . إن كليهما حالة تنطوى على وعى حاد بالتوحد .
وفي هذا التوحد ينتنى التجاوب بين أنا البطل وذوات الآخرين ، فتطول أيامه القصيرة لتصبح
الأيام عصورا ، يعانى فيها « السأم » ، وتثقل وطأة « السأم » عليه - بدورها - فتزيد من حدة
عزله عن الآخرين ، وتغربه عنهم وفيهم . وتتجاوب - في هذا التوحد - وطأة الأيام والسنين
مع تكاليف الحياة الاجتماعية التي تؤود أنفاسها ، ليصبح السأم قرين التغرب أو وجهه الآخر .

وبقدر ماتجواب - في هذا الحوار - دلالة بيت زهير :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا - لا أبالك - يسأم

مع دلالة بيت لبید :

ولقد سئمت من الحياة وطولها وسؤال هذا الناس كيف لبید

فإن « هذا الناس » في بيت لبید تتجواب - بدورها - مع « هذه الحياة الاجتماعية التي سئمت تكاليفها وأذنتي أثقالها » . أعنى التجاوب الذي يلعب فيه البيتان المحذوفان والمشار إليهما - على سبيل التضمن الجزئي - دورا فاعلا في إكمال دلالة مأیُصَمَّن منها ، داخل السياق الجديد في الحوار . ولذلك تتجواب « هذا الناس » في بيت لبید مع « تكاليف الحياة » في بيت زهير ، ليحدد تجاوبها وطأة « هذه الحياة الاجتماعية ... وتكاليفها » ، في عالم البطل الراوى . من حيث علتها التي تتصل بالآخرين - « الناس » - أولئك الذين لا يكفون « ألسنتهم وأقلامهم » ، ولا يكفون « سعيهم ووشايتهم » ؛ إنه التجاوب الذي ليجعل الزمن الشعري للماضى يحل في الزمن الفعلي للحاضر - في هذا السياق - فحسب ، ولكنه التجاوب الذي يجعل الزمن الأول وسيلة لتأمل الزمن الثانى ، ليبدو الزمن الأخير أشد وطأة من الزمن الأول ، تماما مثلما تبدو السوات أو الأعوام التي « نعيشها نحن في هذه الأيام ... في القاهرة ... عصورا طوالاً بالقياس إلى أزمنة أهل البادية ... في نجد أو في الحجاز » .

ومن المؤكد أن هذا التجاوب الذي أتحدث عنه لا تكتمل دلالاته إلا بالتفاعل الكامل لكل سياقات الحوار بين البطل الراوى وقرينه - أو مرآته وقناعه - البطل النقيض . إن كل حوار يتفاعل مع الآخر ؛ يكشف عنه مثلما يتكشف به ، كما أن كل حوار يفضى إلى الشعر القديم . ليكشف عن هذا الشعر من منظور الحوار ، مثلما تكتمل دلالة الحوار بالشعر القديم . وبقدر ما يتم التجاوب بين الحوار والشعر ، تتكشف الأبعاد المتعددة للأزمة التي يعانيها البطل الراوى ، وتتحدد أبعاد دلالة « الناس » الذين يكون وراء هذه الأزمة في الحاضر .

ولكن هذه الأبعاد لا تأخذ طابعها الصدامى الحاد ، على مستوى الحاضر ، إلا على لسان البطل النقيض ، الذى يلعب دوره كوسيط لتجاوز الأزمة بوعيا - أو تلفظا - من خلال آخر ؛ ولذلك يتحدث البطل النقيض مباشرة عن الحاضر ، يشير إلى بعض أحداثه ،

ويتحدث عن بعض مشكلاته ، ويعرض ببعض شخصياته ، وقد يتجاوز التعريض إلى الهجاء المباشر ، بينما لا يتحدث البطل الراوى عن هذا الحاضر إلا تلميحاً ، من وراء ستار الشعر ، أو من وراء قناع البطل النقيض .

وبقدر ما يكشف تعريض سريع يلقيه البطل النقيض ، عندما يقول :

« لقد صبرنا للظلم منذ أعوام » [ص ٢٩] .

عن البعد السياسى لأزمة البطل الراوى يتجاوب هذا التعريض مع مقاله البطل الراوى عن الأعوام التى تقاس بالعصور . ويتحول الشعراء « فى مجد أو فى الحجاز » ليصبحوا وسيلة للحديث عن خصوم سياسيين ، فى السنوات التى « نعيشها نحن فى هذا الأيام ... فى القاهرة » .

ولعنترة - فى هذا السياق - دلالة لافتة ؛ ذلك لأن عنتره - أولاً - هو الرجل الذى احتل الأذى الذى آلم « الطفولة والصبا والشباب » ، والذى الذى « يداخل النفس ويختلط بها اختلاطاً » . ومع ذلك فهذا الرجل - عنتره - تجاوز ألمه مثلاً انتصر على ذله ، فز بعد ذلة وتحمر بعد رق . وعنتره - ثانياً - هو الفارس الذى تمرد على سادة عبس . لم يقبل ما فرضوه عليه من ذل . بل حوّل ألمه إلى قوة فرضت نفسها فى الفارس الذى انتصر . فرد الكرامة والحرية إلى قبيلته ؛ وفى الشاعر الذى أحب ، فقال ما لم ينله الأحرار ، عندما لم يضعف أو يتدنّى فى علاقته بعبلة . وعنتره - ثالثاً - هو العبد الذى أراد له الآخرون الرّق ، ولكنه الحر الذى صنع حريته بنفسه . وحقق بإرادته « معنى الرجول العربية الكاملة » . وعنتره - رابعاً - هو الأسطورة التى تحوّل معها الفارس الشجاع المقدم إلى « مثل أعلى » ، ظل يغذى أحلام الأجيال جميعاً بالأمل . وظل يمنحها العزاء بسيرته ، « كلما ألمّت ملمة أو اذلهم خطب » [ص ١٤٦] . لهذا كله تنطوى معلقة عنتره - فيما يقول البطل الراوى - على « معنى الرجولة العربية الكاملة » ، فكثير جداً من أبيات هذه المعلقة - فيما يقول البطل الراوى - قد ظفر بحظ عظيم من « الامتلاء » حتى جرى مجرى الأمثال .

« وأى الناس لا يمثل قوله

ينبتك من شهد الواقعة أننى أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وأى الناس لا يتمثل قوله

ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر للحرب دائرة على ابني ضمضم

وأى الناس لا يتمثل قوله

الشأى عرضى ولم أشتمها والناذرين إذا لم ألقها دمي

وأى الناس لا يتمثل قوله

إن يفعلاً فلقد تركت أباهما جزر السباع وكل نسر قشعم

كل هذه القصيدة . أو أكثر هذه القصيدة . يجرى مجرى المثل . وينشد على اختلاف العصور والبيئات والظروف . فلا يمل إنشاده ولا يحس النفس نبؤاً عنه أو نفوراً منه . وإنما يحس كأنها تجري فيه . وكأن هذا الشعر مرآة صافية لكل نفس كريمة . ولكل قلب ذكى . ولكل خلق نقي . (ص ١٥٢) .

إن الأبيات التي يتمثل بها البطل الراوى من عنتره لها دلالتها الهامة في الكشف عن أزمته ، وأعنى الدلالة التي تجعل هذه الأبيات مرآة للبطل الراوى ، « كأنها تجري فيه » ، وكأنه ينعكس فيها . وليس من المصادفة أن يستخدم البطل الراوى تشبيه المرآة في هذا السياق . ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ؛ ذلك لأن انتصار عنتره على خصومه القدماء يتجاوب مع عالم البطل الراوى ، الذى يبدو - فى الحديث عن عنتره - وكأنه انتصر - بدوره - على خصوم سياسيين . هؤلاء الخصوم المحدثون يكشفهم حوار البطل الراوى مع البطل النقيض . عبر المفارقة التي تنطوى عليها السخرية .

ونلاحظ أن سيرة عنتره تنطوى - فى هذا السياق - على مفارقة لافتة . وإذا كان « الشجاع المقدام » فيها يمثل عزاءً و« متلاً أعلى » للنفوس التواقّة إلى الحرية والعدل . فيمثل وجهها آخر لكل من « يملأ قلوب خصومه فزعاً ورعباً . ويغير من حوله كل شيء » . فإن « الرجل الحر الكريم » - فى هذه السيرة - يتحول إلى نقيض . ينطوى مجرد ذكره على هجاء حاد لكل من يتباعد عن صفات الرجولة من المحدثين . وبقدر ما يتحول عنتره المثل إلى عزاء للشبيه ، يتحول عنتره النقيض إلى سخرية حادة من كل نقيض له . وفى إطار هذه السخرية يمكن لعنتره أن يشير إلى نقيض له من الخصوم السياسيين . فى العصر الحديث ، « فى القاهرة » وفى هذه الأيام التي نعيشها . على أساس من فاعلية التضاد من ناحية ، وفاعلية التشابه فى

عدم تصديق السيرة الأسطورية من ناحية أخرى . وكأن النقيض في عنبرة الأول يذكر بالنقيض في عنبرة الثانية ، وكأن عدم التصديق الذى أحاط أفاعيل الأول يذكر بعدم التصديق الذى لابد له أن يحيط بأفاعيل الثانية .

إن البطل الراوى ، من المنظور المراءو للسريرة . يشك فى وجود عنبرة ، ويلمح إلى أن العقل قد ينكر أفاعيل عنبرة الحارقة كل الإنكار . ولكنه يقول لقرينه البطل النقيض :

«ومن يدرى ! لعل مايرفضه العقل من أحاديث الأجيال الماضية أجدر أن يقبل . وأحرى أن يصدق . من هذه الأشياء التى يراها العقل حقائق ثابتة ... فهذه الحقائق الثابتة التى تحمل اليقين . أو مايشبه اليقين إلى الناس . كثيرا ما تحمل إليهم الحزن اللاذع واليأس الممض . وكثيرا ما تصرفهم عن الخير صرفا ... ونمحو من قلوبهم أثر ما كانوا يحرسون عليه من الثقة بالنفس . والاطمئنان إلى الناس »
[ص ١٤٥]

ويقدر مايسخر البطل النقيض من شك البطل الراوى فإنه يلمح إلى « القسوة الساخرة » أو « السخريرة القاسية » فى عباراته . ولكن هذا البطل النقيض - بدوره - يمضى مع هذه « السخريرة القاسية » ، ليتلاعب بها مع قرينه ، فيدور بينها الحوار التالى :

قال : ولست أدرى ماذا تنكر من أمر عنبرة ! وما الذى تشك فيه من أنبائه وأخباره ! لقد كان شجاعا مقداما . وأى غرابة فى أن يكون رجل من الناس شجاعا مقداما . لقد كان يفعل الأفاعيل ويملأ قلوب خصومه فزعا ورجا . ويغير من حوله كل شيء . وأى غرابة فى هذا كله أو بعضه ! ... إن بين المعاصرين الذين نلقاهم فنسمع منهم . ونحدث إليهم . وتقص علينا أنباؤهم وآثارهم . فلما يحيط بهم من الأشياء . ومن يحيط بهم من الناس . لقوما سنكر الأجيال المقبلة من أمرهم ماتنكره أنت . من أمر عنبرة . ولو أنهم عاشوا منذ قرنين لأنكرتهم ولشككت فيهم . كما تنكر عنبرة وتشك فيه . وهل تظن أن الأجيال المقبلة ستصدق ماسيؤثر لها عن عنبرة هذا العصر الحديث ! ألسنت ترى أنهم سيلقونه بمثل مالقى أنت به عنبرة العرب الجاهليين من الشك والإنكار . ومن السخريرة والدعابة . ومن الاستعاج لأحاديثه مبتسا . وإظهار التصديق لهذه الأحاديث فى كثير من الرفق والإشفاق . وأنت تفسر التكذيب العنيف البغيض !

قلت : ومن عسى أن يكون عنتره هذا العصر الحديث ؟ -
: قال : فابحث إن كنت لا تعرفه عن أعظم الناس المعاصرين حفظا من البطولة
وأحسهم بلاء . كلما أملت ملمة أو ادلمم حطب . وأشدهم صرفا للناس
إلى نفسه وحديثه عن كل شيء . وعن كل إنسان . وعن كل حديث .
وأحقهم أن يستقبل بحديثه الليل إذا آن أوان السمر وأراد الناس أن
يتخففوا كما تقول من أفعال الحياة . ويلقوا عن أنفسهم أعباءها ويتسلوا
عن آلامها باللذيد الطريف من مهر الحديث .
قلت . ما أرى إلا أن يكون وزير التقاليد
قال : هو هذا . انتظن أن الأجيال المقبلة ستصدق من أحباره مايداع ويشاع .
وماتصدقته انت الآن كل التصديق ؟ [ص ١٤٦]

إن البطل الراوى - فى هذا الحوار - يتلاعب بالشك (ولنتذكر - الآن - أن هذا
الشك كان وراء أزمة كتاب « فى الشعر الجاهلى » ١٩٢٦) ولكن التلاعب - فى هذا السياق -
لايراد منه البحث التاريخى ، وإن ذكر به ، وإنما يراد به السخرية من خصم سياسى محدد .
ولذلك يتولى البطل التقيض دفع هذا الشك ؛ ليتولى الهجوم على العقل ، وليثبت إمكانية
وجود اللامعقول فى التاريخ ؛ فيربط بين أساطير « عنتره العرب الجاهليين » وأساطير « عنتره
العصر الحديث » ، ويصل بهذا الربط إلى تحديد الخصم السياسى وهو « وزير التقاليد » .

و« وزير التقاليد » هو التسمية الساخرة التى أطلقها طه حسين - مع بعض الخصوم
السياسيين لحكومة صدق (باشا) المشهورة - على محمد حلمى عيسى (باشا) وزير المعارف فى
هذه الحكومة (٣٢) . ولقد كان محمد حلمى عيسى (باشا) أداة السلطة الباطشة فى الأزمة
الحادة التى أطاحت بطه حسين من منصبه فى الجامعة ، والأزمة الحادة التى رسخت بعض
التقاليد المضادة للتقدم - فى تاريخنا الحديث - بتدخل السلطات فى حرية الفكر ، وفى
استقلال الجامعة ومؤسسات البحث . وتبدأ قصة هذه الأزمة برفض طه حسين - عميد كلية
الآداب - مطلب وزارة صدق - « حزب الشعب ١ » - منح الدكتوراة الفخرية لقائمة
ضمت على ماهر ومحمد توفيق رفعت وآخرين غيرهما . وكان رفض عميد كلية الآداب مطلب
الحكومة «حفاظا على كرامة العلم والدكتوراة» . وكان طه حسين عميد كلية الآداب قد
رفض - قبل ذلك - التعاون مع حزب الشعب وتولى تحرير جريدته . وعلى إثر هذا الرفض
أصدر وزير المعارف محمد حلمى عيسى قراره (التاريخى) المشهور بنقل طه حسين من الجامعة

إلى وزارة المعارف في ٣ مارس ١٩٣٢ . ورفض طه حسين تنفيذ القرار ، فصدر قرار آخر بإحالة إلى الاستيداع .

وتولى النواب الموالون لحكومة صدق ، تغطية للموقف السياسى . إثارة قضية « فى الشعر الجاهلى » مرة أخرى فى « مجلس النواب »^(٣٣) . وأعلن بعض النواب تكفير طه حسين الذى « اشتهر بين إخوانه بتلك النزعة اللادينية والآراء الشاذة »^(٣٤) . وطالب بعض النواب بحرق كتابي « فى الشعر الجاهلى » (١٩٢٦) ، و« فى الأدب الجاهلى » (١٩٢٧) ، وطرد صاحبهما نهائيا من الجامعة ، حتى لا ينفث « هذا الرجل سمومه متحصنا بالجامعة ، وما كانت الجامعة فى البلاد المتمدنية أداة للهدم » . وقيل : « لا يكفيننا مطلقا أن ينقل طه حسين من الجامعة إلى وزارة المعارف » .

وفى نفس جلسة مجلس النواب ، ٢٨ مارس ١٩٣٢ ، التى طالب فيها بعض « النواب الأفاضل » بحرق كتابي طه حسين وإحالة إلى الاستيداع ، أعلن هؤلاء النواب اغتباطهم وجميل تهنيتهم إلى « حضرة صاحب المعالي رئيس مجلس النواب محمد توفيق رفعت » بمناسبة إهدائه الدكتوراة الفخرية من كلية الحقوق ، فى الجامعة المصرية ، بعد أن رفض عميد كلية الآداب (الشاذ) - طه حسين - منحها لأحد من السياسيين .

وانطلقت حملات الهجوم على طه حسين طوال وزارة صدق وعهد محمد حلمى عيسى (باشا) . وصاحب الحملة إغلاق معهد التمثيل بدعوى الحفاظ على الأخلاق ، ورفض الاختلاط فى الجامعة .. الخ . واستمرت حدة الأزمة التى أخرج فيها طه حسين وأولاده من حظيرة الإسلام . واستغل كل الخصوم الفرصة لتسديد كل الحراب - مرة واحدة - إلى كل ما يمثله ، وكأنهم أرادوا الإجهاز على حرية الفكر واستقلاله فى شخص طه حسين . وتكررت التهم التى لم تكف عن التردد (العمالة لدولة أجنبية ، العمالة لجهات التبشير ، المسلم المرتد ، الأزهرى الآبق الذى ينفث سموم حقه على الأزهر لفشله فيه ، الحياة المريية الشاذة ، الدعوة إلى الفسق والفجور فى اختلاط الطلبة والطالبات ، الشاذ الذى لا يكتب إلا عن الشواذ والمجان ، السوء الطوية الذى ينفث سموم كفره بالكتابة المغرضة عن الدين وتاريخ المسلمين ، الباحث العلمى الزائف الذى يسرق أفكار المستشرقين والمبشرين)^(٣٥) . وشهد طه حسين أزمة عنيفة لم يخفف من وقعها عليه سوى ارتباطه بالوفد^(٣٦) ، وتحوله إلى رمز شعبى فى مواجهة حكم استبدادى . واستمرت الأزمة المعقدة ثلاث سنوات تقريبا إلى أن ذهبت وزارة

صدقى ، وجاءت وزارة نعيم فأعيد طه حسين إلى الجامعة أستاذاً في ديسمبر ١٩٣٤ . ودخل الجامعة محمولاً على أكتاف طلابه .

ومع بداية العام الجديد ، تحديداً في ٣٠ يناير ١٩٣٥ ، بدأ طه حسين سلسلة مقالاته عن الشعر الجاهلي ، في جريدة «الجهاد» . وكأنه كان يتحدى خصومه بالكتابة عن الشعر الذى كانت حرية البحث فيه ذريعة للنيل السياسى من قضية الحرية بأسرها . ولكنه - هذه المرة - لايفعل مفاعله من قبل ، فى الأزمة الأولى لكتابه «فى الشعر الجاهلي» (١٩٢٦) ، فيتحدث عن حرية البحث ، «هذه الحرية التى يطمع فيها كل علم ناشئ» ، ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة» (٣٧) . ولايتحدث هذه المرة - ثانياً - عن حرية الدارس الذى يدرس تاريخ الآداب ، «فى حرية وشرف» ، لايتحشى «فى هذا الدرس أى سلطان» (٣٨) . ولايتحدث طه حسين هذه المرة - ثالثاً - عن السلطة السياسية ، من حيث علاقتها بالمؤرخين ، صارخاً : «هب السلطة السياسية أخذت المؤرخين بأن يضعوا تاريخهم تحت تصرف السياسة ، فلا يكتبون ولايدرسون إلا إذا كان فيما يكتبون أو يدرسون تأييد للسلطة السياسية أو نحو من أنحاء تصرفها ، أليس المؤرخون جميعاً ، إن كانوا خليقين بهذا الاسم ، يؤثرون أن يبيعوا القول أو الكراث ، على أن يكونوا أدوات فى أيدي السياسة يفسدون لها العلم والأخلاق» (٣٩) . ولايتحدث طه حسين هذه المرة - رابعاً - عن العلاقة «بين العلم والدين» وصلتهما بالسياسة ليؤكد أنه «لولا أن السياسة تريد أن تتخذ ماتستطيع من الطرق والوسائل لتتسلط على نفوس الناس ، وتتملق عواطف السواد ، لما قتل الأثينيون سقراط ، ولما حاول اليهود صلب المسيح ، ولما سفك الرومان دماء اليهود والنصارى ، ولما أخرجت قریش محمداً وأصحابه من ديارهم ، ولما عذب ابن رشد وجليلى ، ولما حرق من شرد من شرد من العلماء والمفكرين» (٤٠) . ولايسخر طه حسين - أخيراً - من شيوخ الأدب - أو «المشايع» - بالقص التمثيلي المراءوغ عن ديكارت ، ذلك المجهول الذى لايعرف طائفة من شيوخ الأدب - فى مصر - اسمه ولامذهبه «ولايدركون كيف يؤكل ، وإن دروا كيف تؤكل الكتف ، ولايعرفون كيف يشرب وإن عرفوا كيف تشرب القهوة والشاى ، وكيف يشرب الخروب والعرقسوس» (٤١) .

إن طه حسين لايتحدث - هذه المرة - كما نحدث من قبل ، ولايفعل - هذه المرة - كل مفاعله فى أزمة «فى الشعر الجاهلي» (١٩٢٦) ، أو مآعقها مباشرة ، وإنما يلجأ إلى المراءوغ

الساخرة ، فيعود إلى الشعر الجاهلي ، مصدر كل الأزمات ، وكأنه يدافع عن « هذا الشعر القديم المسكين » [ص ١١] في وجه أنصار « الحضارة الحديثة » ، ويصوغ هذا الحوار المراوغ بين البطل الراوى والبطل النقيض ، أى بينه وبين « هذا الشاب ... ضحية ... الحضارة الحديثة » [ص ١٤] . ولكن تحت هذا السطح المراوغ الشيق تكمن بنية أخرى ، يؤدى فيها الشعر الجاهلي والبطلان معا دوراً مغايراً لما يبدو على هذا السطح الشيق الخادع .

ويتكشف هذا الدور - أولاً - عندما يتحول « حديث الأربعاء » إلى حديث ذاتي من ناحية ، وأعنى حديثاً يلوذ بالشعر القديم ليلتمس البطل الراوى فيه « الحنان » ، و« الراحة » ، و« الدعة » . ويتكشف هذا الدور - ثانياً - عندما يتحول « الحديث » إلى مكاشفة للذات ، عن طريق وعى أزمته من خلال آخر هو مرآة لها . ولا عربة في أن تتم عملية الوعى هذه بعد تلاشي الموجة الحادة العنيفة للأزمة نفسها ، وحلول حالة من الهدوء النسبي ، تُمكن من التأمل وتساعد عليه . ويتكشف هذا الدور - ثالثاً - عندما يتحول هذا الآخر - البطل النقيض - إلى قناع يقلل صوته المراوغ من حدة الهجاء للآخرين - الناس الذين يسرون « هذه السيرة المخزية ... في كل عصر ، وفي كل بيئة » - وإن كان لا يعكر على حدة السخرية .

وإذا كانت المفارقة هي أس السخرية المكين ، كما ألمحت من قبل ، فإن المفارقة - هنا - تتبدى في العودة إلى الحديث عن « هذا الشعر المسكين » ، سبب أعنف الأزمات التي عاناها طه حسين . وإذا كان طه حسين قد تجاوز - إبداعياً - الأزمة الأولى (عام ١٩٢٦) بالعودة إلى ماضيه الذاتي في « الأيام » ، كما أكد بعض دارسيه^(٤٢) ، فإنه يتجاوز الأزمة الثانية (١٩٣٢ - ١٩٣٤) بما يشبه تجاوز الأزمة الأولى ، رغم مخالفته الحادة لها من حيث الظاهر . إنه يعود إلى الشعر الجاهلي ، « هذا الشعر القديم المسكين » ، باعتباره ماضياً ذاتياً من ناحية ، ويتجاوز هذه الأزمة نقدياً من حيث الظاهر من ناحية ثانية . ولكن النقد يتحول - هذه المرة - إلى قص خيالي ، لم يمارسه الناقد - على هذا النحو - من قبل في كتاباته ، وأعنى قصاً يقوم على تمثيل كنائى متعدد الأبعاد ، يتحول النقد معه إلى ما يشبه إبداع « الأيام » ، ولكن في مجال مغاير فحسب .

وإذا ركزنا على السخرية لاحظنا أن البطل النقيض - كقناع - يستبقى عنصر المفارقة الذى كان أساس السخرية في الكتابة عن « ديكاوت » ، ذلك الذى كان « مجذوباً من أهل

الخطوة» ، أعنى يستبقى العنصر البنائي الذي يمكن الكاتب - في جانب - من أن يتحدث عن شيء وهو يريد شيئاً آخر ، ويمكن الكاتب - في جانب ثان - من أن يهاجم وضعا بعينه في عبارات يتباعد ظاهرها عن الهجوم أو الهجاء . وبقدر ماتتحول الكتابة - في هذين الجانبين - إلى كتابة مجازية مراوغة ، يسترجع طه حسين بعض التقاليد العلائقية المراوغة ، التي كشف عنها أبو العلاء بقوله :

وليس على الحقيقة كل قولي ولكن فيه أصناف المجاز

ولابد لمن يقرأ هذا النوع من الكتابة المجازية أن يعقل معناها الظاهر على أساس من معناها الباطن ، أو يجعل المعنى الأول سبيلا إلى المعنى الثاني ودليلا عليه .

أما المعنى الأول لسطح الكتابة المراوغة فإنه يتوجه - في مفتتح «الأحاديث» - بالسخرية إلى «التعصب للحضارة الحديثة» ؛ لأن هذه الحضارة «حملت إلى عقولنا شرا غير قليل ، لم يأت منها هي ، وإنما أتى من أننا لم نفهمها على وجهها ولم نتعمق أسرارها ودقائقها ، وإنما أخذنا منها بالظواهر ، وقتعنا منها بالهين اليسير ، فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل ، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضا» [ص ١٣] . ولكن المعنى الثاني يكشف عن الاتجاه الحقيقي للسخرية وهو «التعصب للقديم» . إن السخرية - من حيث الظاهر - تحمل على البطل النقيض ، نصير الثقافة الحديثة ، ولكن هذا البطل النقيض يتغير موقفه ، ليصبح أشد حماساً للشعر القديم من البطل الراوى ، فيقول له الثاني :

- «حسبك ! لما رأيت كالبرم محاميا عن شاعر قديم» [ص ١٣٦]
- «حسبك ! فإني أفهم أن ألح عليك أنا في رواية هذا الشعر لأحملك على حب الشعراء القدماء . فأما أن تستحيل داعية وقد كنت مدعوا فهذا غريب» [ص ١٤٤] .

ووجه المفارقة - في الموقف - أن نصير الثقافة الحديثة ، الذي يفترض فيه العداء للقديم ، يتحول فيصبح نصيرا للقديم ، عندما يدرك عدم تعارض الأصيل منه مع ثقافته الحديثة ، وعندما يدرك أن التجديد ليس إماتة للقديم بل إحياء له . لكن هذا التحول الإيجابي عند نصير الثقافة الحديثة يثير السؤال الضمني عن إمكانية التحول المماثل عند المتعصب

للقديم . أتراه يدرك أن التجديد ليس قتلا للقديم ؟ أم تراه يدرك أن القديم قابل للتطور ؟ أم يظل قابعا في جموده فيخنت القديم والجديد على السواء ؟ ولأن الإجابة الضمنية على هذه الأسئلة تقتزن بالنفي ، تتحول السخرية من « التعصب للحضارة الحديثة » التي لاتهاجم في ذاتها ، لتتوجه إلى أنصار القديم الذين « لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي ، ولا يتعمقون أسرارهِ ومعانيهِ ، وإنما يدرسونهُ درس تقليد ، ويصدقون فيه ما يقال لهم من الكلام ، في غير تحقيق ولا استقصاء ... أما علماءهم فيكتفون بالأغاني وما يشبه الأغاني من الكتب ولا يلتفتون إلى الدواوين » [ص ٣١] .

وبقدر ماتشير الكتابة المراوغة - في هذا الجانب - إلى شيوخ الأدب من خصوم الفكر ، وكانوا عوناً للسلطان في الأزمة التي عاناها طه حسين ، تتصاعد حدة السخرية - من جانب ثان - فتستغل شخصية البطل النقيض في الهجوم على خصوم السياسة الذين كانوا يحركون خصوم الفكر . وعندئذ يُستغل « عنتره العرب الجاهليين » ، بكل ما يمثله وينطوي عليه ، في السخرية من « عنتره العصر الحديث » ، أي « وزير التقاليد » محمد حلمي عيسى (باشا) . وتصل هذه السخرية إلى أقصى مداها ، متلاعبه بعنصر الشك ، عندما يقول البطل النقيض لقربنه :

« ألسنت ترى أن وزير التقاليد إذا بعد به العهد وطال عليه الزمان سيصبح أسطورة من الأساطير وقصة من القصص . وسينكر الناس من أمره وأحاديثه مثل ماتنكر أنت من أمر عنتره وأحاديثه ! فقد كان القدماء يرون عنتره معجبين به مصدقين لأخباره . كما تعجب أنت بوزير التقاليد وتصدق أخباره . وتتخذهُ مثلاً أعلى في كل ما يمكن أن تتخذ فيه المثل العليا ! ثم بعد العهد وطال الزمن . فذهب القدماء وذهب معهم بطلهم العظيم . وأخذت أنت وأمثالك تشكون فيهم وفيه . وسيبعد العهد . وسيطول الزمن . وسيخلف خلف من الناس لا ينظرون إلى وزير التقاليد إلا كما تنظر أنت إلى عنتره . ولا يعجبون بوزير التقاليد إلا كما تعجب أنت بعنتره . ولا يصدقون ما يروى لهم عن وزير التقاليد إلا كما تصدق أنت ما يروى لك عن عنتره . ومع ذلك فهل تستطيع أن تشك في هذا البلاء الحسن الخالد العظيم الذي أبلاه وزير التقاليد في الجامعة . وفي وزارة المعارف . وفي فروع التعليم . وفي مدارس الصناعة والزراعة . وفي معاهد التمثيل ؟ كلا ليس إلى الشك في هذا البلاء من سبيل الآن . ولكن سيكون إلى الشك فيه بعد حين ألف سبيل وسبيل . وأنت تشك فيما يضاف إلى عنتره القديم من الشعر وتزعم أن الرواة قد صنعوه

صنعاً . وحملوه عليه حملاً . فسيخلف من الناس خلف يشكون فيها يضاف إلى وزير التقاليد من الخطب والمقالات والأحاديث . ومن يدري ! لعلهم يزعمون أن قد كان في عصر وزير التقاليد من الموظفين الموصولين به والمتقطعين إليه من كانوا يصنعون الخطب والمقالات والأحاديث . يتفقون فيها بياض النهار وسواد الليل . حتى إذا استقامت له أذاعوها في الناس . وحملوها على الرجل حملاً . وهو منها يرى كل البراءة ! ومن يدري لعلهم يمارون فيها يروى لهم من الشعر الرائع الذي يوصف فيه الدجاج . وتصور فيه الأرناب . ويزعمون أن وزير التقاليد لم يعرف أرناب ولادجاجة . ولم يقل فيها شعراً ولا نثراً . وإعما هو كلام حمل عليه حملاً . وأضيف إليه إضافة . وذهب به أصحابه مذهب الدعابة والمزاح ؟
لا تسرف في الشك . إذن . ولا تفل في المراء . ولا تستقبل أحاديث عنتره وشعره بهذا الاستخفاف . فإن لكل عصر عنترته . والرجل العاقل هو الذي يجتنب الغرور ما استطاع اجتنابه . وي طرح الشك ما استطاع اطراحه . ويصدق ما يقوله الناس دون إغراق في البحث والاستقصاء وفي التحقيق والتحصيل .

[ص ١٤٦ - ١٤٧] .

ومن السهل أن نلاحظ أن تقديم شخصية «وزير التقاليد» - محمد حلمى عيسى (باشا) - يتم على نحو واضح المراوغة . أعنى أنه يتم - من ناحية - بطريقة «الضد يظهر حسنه الضد» . وذلك عندما تربط أفاعيل عنتره - بفاعلية التضاد - بأفاعيل محمد حلمى عيسى ، ويتم - من ناحية أخرى - بشيء من «الذم بما يشبه المدح» ، إذا أفدنا من المصطلح البلاغى القديم . وتقترن حدة السخرية - في السياق - بتأكيد الصفة عن طريق قلبها ، أو التخيل بنقيضها ، في مراوغة تذكر بهجائيات أبى العلاء عندما قال :

هذا أبو القاسم أعجوبة لكل من يدري ولا يدري
لا ينظم الشعر ولا يقرأ له سقرآن وهو الشاعر المقرئ

ولذلك يتلاعب البطل النقيض بـ «إعجاب» (١٤) البطل الراوى بوزير التقاليد . الذى طرده من الجامعة ، مثلاً يسخر من وزير التقاليد عندما يتحدث عن الكيفية التى يتخذ فيها البطل الراوى من وزير التقاليد «مثلاً أعلى في كل ما يمكن أن تتخذ فيه المثل العليا» . وتمتد السخرية ، بفضل هذا التلاعب ، لتحدد الكثير من «أفاعيل» وزير التقاليد ، فتشير إلى مافعله الرجل بالجامعة ، وإلى ماروى عن فساد في وزارة المعارف ، وفي مدارس

الصناعة والزراعة ، وإغلاق معهد التمثيل . ولكن السخرية لا تتوقف عند هذا الجانب ، بل تمضى لتتال بسهامها كل من كانوا عوناً للوزير ، وكل من كانوا صنائع لحكومته ، فتشير إلى الموظفين الموصولين به من المنافقين ، مثلما تشير إلى الكتاب المأجورين ، الذين كانوا يكتبون زلفى ، وتشير - أخيراً - إلى مكتبه هؤلاء على لسان الوزير ، خصوصاً « وصف الأرناب والدجاج » ، بكل ما ينطوى عليه هذا الوصف من تعريض متعدد الأبعاد .

وليس من الصعب أن نصل بين السخرية - فى هذا السياق - وبين « السيرة المخزية التى يتورط فيها أكثر الناس فى كل عصر ، وفى كل بيئة » ، التى تفرض عليهم النفاق فرضاً ، والتى تصغرهم فى نفوسهم وفى نفوس نظرائهم » (ص ٧٣) . إن هذه السيرة التى سارها الناس المغرورون - فى عصر طرفة - أولئك الذين كانت « تحلبهم الدنيا وتأسروهم أعراضها » هى نفسها السيرة التى سار عليها وزير التقاليد والموصولون به والمنقطعون إليه .

و« الرجل العاقل » - فى هذا السياق - هو الذى ينأى بنفسه عن هذه « السيرة البغيضة » . إنه « الرجل الذى يمتنع الغرور ما استطاع اجتنابه » [ص ١٤٧] فيما يقول البطل النقيض لقرينه البطل الراوى . و« الرجل العاقل » هو الذى يلوذ فى أزمته - إذا شئنا المضى فى الوصل بين السياقات - بالرجولة العربية الكاملة ، تلك التى يمثلها عنتره الذى « كان يفعل الأفاعيل ، ويملاً قلب خصومه فزعا ورعبا . ويغير من حوله كل شئ » [ص ١٤٦] . و« الرجل العاقل » - أخيراً - هو الذى ينشئ ألمه من مرارة الحاضر بالارتحال إلى نقيضه الماضى . فيلتمس فى هذا الماضى « الحنان » ، و« الرقة » ، و« الهدوء » . ويتعزى بما وجده الآخرون - فى الماضى - من ألم بسبب رجولتهم العربية الكاملة . وما لم يقله البطل النقيض صراحة . وإن كان قد قاله ضمناً . هو أن « الرجل العاقل » هو القادر على المراوغة . أى القادر على السخرية . وعلى توصيل المعنى الهجائى من خلال التمثيل الكنائى .

وليس من الضرورى - فى هذا السياق - أن يتحدث البطل النقيض أو البطل الراوى حديث الناقد العقلانى أو المؤرخ الذى يناقش صحة الوثائق التاريخية ، بل الأكثر ضرورة أن يؤثر - كلاهما - « الحرية المطلقة فى الحديث » ، وأن يدع - كلاهما - التحقيق والتحجيص « للجامعيين فى جامعتهم » ، وأن يتحدث كلاهما حديث الجاز ، وأن يلقى - كلاهما - بالتمثيلات الساخرة التى تجعل الماضى وسيلة للإحالة إلى الحاضر ، ووسيلة فى التعريض ببعض شخصياته . وليس من الضرورى أن ينطق البطل الراوى - فى سياق التعريض والإشارة إلى

الأزمة - بل الأكثر ضرورة أن ينطق البطل النقيض ، ويطرح الأسباب الأساسية للأزمة .
فيتيح للبطل الراوى - بذلك - الفرار من المباشرة في الحديث عن أزمة محددة خاصة به .
ويتيح له - في نفس الوقت - الفرصة للابتعاد عن الأزمة بتأملها من خلال آخر . ولذلك
تنتهى كلمات البطل النقيض - في الحوار عن عنزة - بما يشبه الحكمة التى لا تخلو من مفارقة .
فيقول لقرينه : « إن لكل عصر عنزته » ، وتنتهى كلمات البطل النقيض - أيضا - بتأكيد
التباعد عن الدرس الجامعى ، والاقتراب من عالم شعرى . « يرد إلى النفوس أملا بعد يأس .
وابتهاجا بعد اكتئاب ، ونشاطا بعد فتور » [ص ١٤٨] .

وعندما تنكشف أزمة البطل الراوى ، على هذا النحو ، وعندما يتكشف البعد السياسى
لهذه الأزمة ، من خلال السخرية المباشرة في الحوار حول عنزة ، تتغير طبيعة الأحاديث
نفسها ، فتتميل إلى القصر والحدة . ويخفت صوت البطل النقيض فيكاد يتحول إلى مجرد
مستمع ، كأن كل أدواره الأساسية قد انتهت بانتهاء الكشف عن البعد السياسى الحاد لأزمة
البطل الراوى نفسه ، وتخلو الأحاديث للبطل الراوى الذى يصبح - بدوره - أكثر وضوحا .
وأقل مراوغة ، في الحديث عن أزمته .

ولذلك لا يتوقف البطل الراوى - بعد عنزة - إلا عند شاعرين اثنين فحسب ، هما
سويدبن أبى كاهل والمثقب العبدى . وبقدر ما ينطوى حديثه عن هذين الشاعرين على تطوير
للبعد التمثيلى الكامن في الأحاديث كلها ، تصل أبيات هذين الشاعرين بهذا العنصر إلى
ذروته ، وكأنها النهاية الحادة الحاسمة ، لكل السياقات التحتية في « حديث الأربعا » .

وفي هذا الختام تبدو أهمية اختيار سويد ، ذلك الذى سجن « ولم يخرج من السجن إلا
جماعة من عبس » [ص ١٥٤] . وذلك الذى أصاب عبث الحظ قصيدته العينية . « وليس
عبث الحظ مقصورا على الناس فهو ينال الأشياء أيضا » [ص ١٥٥] . ويتجاوب سويد ، في
هذا الختام ، مع الراوى الذى ينطق صوت طه حسين ، خصوصا عندما ينحى سويد على
عدوه ومنافسيه فيهاجمهم أشد مهاجمة ، « ويأخذهم أخذا عنيفا » [ص ١٥٦] . وعندئذ
يصل الراوى إلى أعلى درجات عنفه وأكثرها مباشرة في الحديث عن أزمته . فيتوقف عند هذه
الأبيات الحاسمة - ولعله لم يختار عينية سويد إلا بسببها - ليقول عنها :

«وما أعرف شعرا أجمل ولا أروع ولا أبلغ في تصوير الرجل الشجاع دى القلب
الذكى . والنفس الأبية . يصبر للعدو ويتحداه . غير حافل به ولا آبه له من هذه
الآيات

رب من أنضجت غيظا قلبه قد تمى لى موتا لم يُطع
ويرافى كالشجى فى حلقه عسرا مخرجيه ما يستزع
مُزِيدٌ يخطر ما لم يرى فإذا أسمعته صوقى انقمع
بشما يجمع أن يغتأبى مطعمٌ وخمٌ وداءٌ يُدْرَغُ
ويحبنى إذا لاقيته وإذا يخلو له لحمى رتع

ثم يحى [سويد] فى هذا الفخر الحميل بنفسه . وفى هذا الوصف الرائع لعدوه .
حتى ينتهى إلى هذه الآيات التى يصور فيها انهزام خصمه له . وقد أعينه الحجة .
وعجز عن الحسام . فيقول

فرّ منى حيث لا ينفعه موقر الظهر ذليل المتضع
ورأى منى مقاما صادقا ثابت الموطن كتّام الوجع
ولسانا صرفيا صارما كحسام السيف مامس قطع

وعلى هذا النحو الحزل السهل الرصير الرائع يحى الشاعر حتى يم قصيدته بذلك
البيت الذى تملؤه الهبة والروعة

هل سويد غير ليث هادر ثندت أرض عليه فانتجع
[ص ١٦٢]

وليس من المبالغة - الآن - أن نرى فى هذا الخصم - الذى يصور سويد انهزامة -
تمثيلا كئاثيا يشير إلى «وزير التقاليد» وأمثاله من خصوم البطل الراوى ، أو خصوم طه حسين
فى أزمنة على السواء . أما سويد نفسه فإنه يتحول إلى مثال «الرجولة الكاملة» التى تصل
الشاعر القديم بالبطل الراوى ، فتصل الماضى بالحاضر ، لتجعل من هذا الوصل درسا
تعليميا - والتمثيل الكئاثى ينطوى على تعليم - للشبان ، ليتأدبوا به تأدبا ، ففيه :

«بجدون الرجولة الكاملة . والمروءة التى تعلمهم كيف يشنون للأيام . ويمتلون
المكره . ويلقون عداء العدو وكيد الكائدين» [ص ٦٣] .

وينطوى حديث البطل الراوى عن المثقّب - وهو آخر أحاديث الأربعاء عن الشعر الجاهلى موضعاً وزمان كتابة - على أبعاد تمثل انفعال بطل ، ينتصر على خصمه بعد ما يشبه الهزيمة ، ويتحرر بعد قيد ، ويتنفس فيما يشبه هدوء العاصفة . فيسترجع الأزيمة كلها متأملاً لها . فتطلق خواطره الشاحبة الحزينة التى تثير لذاب شاحبة حزينة مثلها . ويتم التوقف عند المثقّب باعتباره صدى ضئيلاً متصلاً . لشاعر قد نسيه الزمن أو كاد ينساه .

« فى التحدث إلى الصدى . وفى إطالة الوقوف عنده . والاستماع له . شعر لأندرى أندوقه أم لا أندوقه . ولكنى أراه جميلاً . شديد التأثير فى النفوس . يثير كثيراً من الخواطر الشاحبة الحزينة . التى لا تخلو من أن تثير لذات شاحبة حزينة مثلها . وما رأيت فى صوت تحمله القرون الطوال حتى تنتهى به إليك ، وحتى تنتهى به إلى من بعدك من الأجيال ؟ وأنت تسمع الصوت وتبين جرسه ونغمه . وتتبعه منازجها مع هذه القرون . حتى إذا انتهت إلى آخرها أو إلى أولها . لا تجد شخصاً بينا . وإنما وجدت شخصاً شائعاً . أو لم تجد إلا هذا الصوت نفسه » [ص ١٦٥] .

إن النعمة الشاحبة لصدى الصوت الضئيل للمثقّب . فى هذا السياق . تثير الخواطر الشاحبة ؛ لأنها صدى لنغمة شاحبة أخرى لأزيمة قد ولّت . أو كادت . « والتحدث إلى الصدى وإطالة الوقوف عنده » عملية مزدوجة الدلالة . فى هذا السياق ؛ ذلك لأنها ترتبط بالمثقّب مثلاً ترتبط بالأزيمة التى يتجاوزها البطل الراوى . وبقدر ما ترتفع درجة الخواطر الشاحبة لهذه الأزيمة تشحب صورة المثقّب نفسها ، ليتحول الشاعر التاريخى المتعين إلى مجرد صوت مبهم . غير محدد أو متعين ، ولا يبق منه شخص يّين . بل شخص شائع . يمكن أن تتقمصه حالة من الخواطر الشاحبة المسيطرة . ولذلك يؤكد البطل الراوى إعجابه بهذا الصوت :

« الذى لا تستطيع أن تنتهى به إلى شاعر معروف واضح الحاصل » [ص ١٦٥]

ولأن الأزيمة التى يعانها البطل الراوى قد ولّت ، أو كادت ، فإن « الخواطر الشاحبة الحزينة » - فى هذا السياق - لا تخلف مرارة سوداء . تثيرها « بلاد ليس فيها متسع » . أو « خلف كجلى الأجرى » ، وإنما تثير « لذات شاحبة حزينة » مثلها ، تنزل على النفس « كما تنزل السكينة » . وفى سياق هذه اللذات الشاحبة ينطلق صوت المثقّب ليعاتب حبيته ، مثلما يعاتب صديقه ، ويصف رحيله الدائم فى حوار مع ناقته ، ليحدد موقفه النهائى من الأصحاب الذين آلموه فى أزمتهم ، ومن الحياة التى فرضت عليه هذه الأزيمة .

وتتجاوب قصيدة المثقب ، من هذا المنظور ، مع قصيدة سويد ، أعنى التجاوب الذى يشير إلى العلاقة بالأصدقاء الذين ينفرط عقدهم فى الأزمان ، والأصدقاء الذين تتلون نفوسهم ، والأصدقاء الذين يغشاهم النفاق مثلاً يغشاهم الخوف . وإذا كان سويد يشير إلى جانب النفاق فى هؤلاء الأصدقاء الأعداء ، أو الأعداء الأصدقاء ، عندما يقول :

ويحبنى إذا لاقيته وإذا يخلو له لحمى رتع

فإن المثقب يشير إلى جانب التلون والتردد والكذب فى علاقة الحب والصدقة فى آن .
ولذلك يتوقف البطل الراوى عند مفتتح قصيدة المثقب .

أفاطم قبل بينك متعبنى ومنعك ماسلت كأن تبينى
فلا تعدى مواعد كاذبات تمر بها رياح الصيف دوى
فإنى لو تخالفتى شامى خلافاً ماوصلت بها يمينى
إذا لقطعتها ولقلت بينى كذلك أجتوى من يحتوينى

ليؤكد « الحزم » فى العلاقة بالآخرين ، ملخصاً الأبيات بقوله الدال : « إني أكره من يكرهنى ، وأتحول عمن يتحول عني » [ص ١٦٧] ويصل بين هذا « الحزم » فى العلاقة بالحبيبة و« الحزم » فى العلاقة بالأصدقاء ، ليتوقف عند « هذه الأبيات الشهيرة التى لم يحفظها الناس إلا لأنها راعتهم وأعجبهم حقاً :

إلى عمرو ومن عمرو أتتى أخى النجدات والحلم الرصين
فإما أن تكون أخى بحق فأعرف منك غنى من سمينى
وإلا فاطرحنى واتخذنى عدواً أتقيك وتثقىنى »

[ص ١٧٠]

وبقدر مايقترن هذا الحزم بالخلاوة فى صوت المثقب ، ليصبح كلاهما « هذا الصوت الحازم الحلوى » [ص ١٦٦] فإن هذا الحزم يؤكد « الرجولة العربية الكاملة » ، فيذكر بالجانب الخلقى الذى وصفه سويد عندما قال :

كتب الرحمن والحمد له سعة الأخلاق فينا والصلح
وإباءاً للدننيات إذا أعطى المكثور ضماً فكنع

وبناء للمعالي إما يرفع الله ومن شاء وضع

وبقدر ما يشير قول سويد «يرفع الله ومن شاء وضع» إلى نوع من التأمل في الأحداث والمصائر ، فإن قوله يقتزن - في سياق حديث البطل الراوى - بنهاية قصيدة المثقب ، خصوصا هذين البيتين اللذين ينطويان على صورة :

من أجمل الصور وأروعها لجهل الناس عما تضمحلهم الأقدار .
وما أدري إذا عجمت أمراً أريد الخير أيها يليني
أأخير الذي أنا أبتغيه أم الشر الذي هو يستغني

، وانظر إلى هذا البيت الأخير خاصة كيف صور الشاعر فيه أجمل تصوير مكر الأقدار بالناس ، فهم يتغنون الخير حين يقصدون إلى أمر من الأمور ، ولكن الشر كامن لهم . يرصدهم حيناً . ويسعى إليهم حيناً آخر . وهم لا يدرون أينتون إلى ما يريدون من خير أم يقعون فيما يريدهم من شر " [ص ١٧٠] .

قد نقول إن ختام قصيدة المثقب ينقلب - في هذا الحديث - إلى نوع من التأمل «المهادي» للأزمة التي عاناها البطل الراوى ، ولكن المؤكد أن هذا التأمل يذكر بسياقات أخرى ، سبقت في الحديث عن زهير ، خصوصا عندما اقترنت أبيات زهير بباطل الحياة ، و .

«غرور الإنسان وحيه للباطل وبقته بما لا ينبغي أن يثق به . واطمئنانه إلى مالا ينبغي أن يطمئن له» [ص ٥٣] .

وقد نقول - أخيراً - إن هذا التأمل «المهادي» يتيح للبطل الراوى الخروج من أزمته وتجاوزها . وهذا صحيح فيما أظن . ولكن تجاوز البطل الراوى لأزمته لا يكتمل - في الحديث عن المثقب - إلا بإشارة ختامية دالة ، تنطوي على مغزى تعليمي يحرص البطل الراوى أن يوصله من خلال التمثيل ، وأن يجعله ختاماً له . إن هذا البطل يحتتم حديثه عن المثقب ، وعن الشعر الجاهلي كله ، بالتوجه إلى «الوزراء والكبراء وأصحاب الجاه» ، ممن أعقب عهدهم عهد «وزير التقاليد» وحكومة صدق ، فيتوقف هذا البطل عند أبيات المثقب :

لا نقولنَّ إذا ما لم ترد تم الوعد في شيء نعم
حسن قولنَّ نعم من بعد لا وقبح قول لا بعد نعم

إن لا بُعد نعم فاحشة فبلا فابداً إذا خفت الندم
فإذا قلت نعم فاصبر لها بنجاح القول إن الخلف ذم
ليمس البطل النقيض بالتعقيب الأخير :

« ليت هذه الآيات تروى للوزراء والكبراء وأصحاب الجاه . كلما أصبحوا وكلما
أمسوا . لعلهم أن يجتنبوا التخلص بالوعد من إلحاح الملحين . وهم يأبون الوفاء .
أو يعجزون عنه » [ص ١١١ - ١٧٢] .

٥ - الظاهرة المقابلة :

إن ظاهرة تحول الناقد إلى أديب تتجاوب مع ظاهرة مقابلة عنه طه حسين ، وهي تحول
الأديب إلى ناقد ، بكل ما يترتب على هذه الظاهرة الأخيرة من تجاهل الأديب لوظيفته
الأساسية - في غير موضع - وانهماكه في وظيفة مغايرة . وما يجمع بين الظاهرتين ويصل بينهما
هو هذا التداخل المستمر الذى يفرضه طه حسين على مجالين مختلفين كل الاختلاف ، وأعنى
الأدب والنقد . وأحسب أن المبرر النظرى الذى وحّد به طه حسين بين الإبداع الأدبى
والتحليل النقدى هو نفسه المبرر الذى استند إليه ، عندما افترض أن عمل الأديب لا يفترق
عن عمل الناقد ، فإدام الناقد لا يمكن إلا أن يكون أديبا ، فليس ما يمنع من التسليم بصحة
العكس ، ومن ثم افترض أن الأديب لا يمكن إلا أن يكون ناقدا . وإذا صح هذا القياس
المحتمل ، وهو صحيح من وجهة نظر طه حسين ، أمكن لطه حسين الأديب أن يكتب قصصا
تجمع بين صفتى الأدب الإنشائى والأدب الوصفى على السواء ، وأعنى قصصا تنطوى على
صوتين متغايرين : صوت الناقد وصوت القاص ، وذلك دون أن يشعر طه حسين بالتنافر
البين بين الصوتين ، أو ما يترتب على هذا التنافر من تشويه للقصص .

ومن السهل أن نلاحظ أن قصص طه حسين (وتشكل - في مجموعها - الجانب
الإبداعى البارز - من أدبه) ينطوى أغلبها على ازدواجية واضحة : فهناك - من ناحية -
مستوى القص نفسه ، بكل ما ينطوى عليه هذا المستوى من شخصيات وأحداث وسرد ،
تجسد فيه القصة ، دون أى تدخل مفروض ، أو مقحم من الخارج ، وتحرك فيه القصة

حركة ذاتية نتيجة التفاعل بين عناصرها الأساسية . وهناك - من ناحية ثانية - مستوى آخر يتجاوز القص نفسه ، بل يفرض عليه من الخارج ، دون أن يكون له أية صلة بالحركة الذاتية لتفاعل عناصر القص .

وبقدر ما يمثل المستوى الأول ، بطرائق غير مباشرة وبوسائط متعددة ، صوت الأديب الذى تختفى شخصيته وراء حركة الأحداث وتفاعل الشخصيات ؛ يقدم لنا المستوى الثانى ، بطريق مباشر ودون أى توسط ، صوت الناقد الذى يفرض نفسه على حركة الأحداث ، ويوقف تفاعل الشخصيات ، ولذلك يتميز كثير من قصص طه حسين بين طرفين متعارضين ، يحاول كل منهما أن يسيطر على لعبة القص وحركته ، فلا تغلح مجاذبتها إلا فى أن تنتج (تشوشا) ملحوظا .

وإذا فصلنا بين عناصر هذا (التشوش) أمكن عزل صوت الناقد عن صوت القصة أو القاص ، دون أن تخسر القصة نفسها شيئا ، بل لعلها تكسب كثيرا ، مثلما يمكن أن يحدث لو حاولنا فصل صوت الأديب عن صوت الناقد ، فى كتابات تاريخ الأدب أو الكتابة النقدية .

ولأريد - فى هذا المجال - أن أتوقف كثيرا عند صوت القاص ، فى الأعمال الأدبية الخاصة لطله حسين ، فذلك مجال آخر للدرس يخرج عن الإطار الذى أتحرك فيه . وإنما أريد أن أتوقف عند هذا الصوت الآخر ، صوت الناقد ، الذى يتدخل فى حركة القص ، باعتباره صوتا يصدر عن دارس للأدب وليس عن مبدع له . إن هذا الصوت الأخير ينطوى على أهمية واضحة ؛ وذلك لأنه يكشف عن مظاهر فعلية من الخلط بين النقد وتاريخ الأدب من ناحية ، وبينها وبين الإبداع الأدبى من ناحية أخرى . وبقدر ما يكشف هذا الصوت عن الآثار التطبيقية للخلط بين الأدب والنقد يزيدنا معرفة بصورة الناقد ، التى نتأمل فيها . ونحاول تبين خصائصها .

وترتبط أول مظاهر هذا الخلط - فى قصص طه حسين - بتدخل الناقد فى حركة الأحداث ، ذلك التدخل الذى يحمّد الشخصية فى القصة ويوقف نحوها الذاتى ليصفها من الخارج ، ملخصاً لها كفكرة ، أو عارضاً لها كأمثلة ، وليس كنموذج بشرى متعين . إن قصة

قصيرة مثل « الحب المكروه » ، (من مجموعة « الحب الضائع ») على سبيل المثال . تسعى إلى خلق نموذج بشري ، يمكن أن ينطوى على ثراء وتنوع ، لامرأة تتوتر علاقتها بزوجها بين نقيضين هما الحب والخوف ، وبقدر ما يدفعها الحب إلى القرب من الزوج يدفعها الخوف إلى النفور منه . وتكاد القصة أن تصل إلى تأسيس لهذا النموذج البشري المتوتر . في حركة ذاتية بين عناصرها ، ولكن يتعطل ذلك كله بعد البداية بقليل ؛ إذ يتوقف كل شيء بلا مبرر . وتختفي الشخصية نفسها ، ويتحول صوت الراوي في القصة ليصبح صوت ناقد من نوع متميز . يقول :

« ... إنها لم تكن خادما ماهرة . ولا امرأة جميلة . ولا مغنية بارعة . ولا متعدهة يشق لها غبار . وإما كانت هذا كله . وكانت شيئا أكثر من هذا كله . كانت فيلسوفة . وفيلسوفة بأوسع معاني الكلمة . لا بأدق هذه المعاني . فهي لم تكن تحسن المنطق وعلم النفس . ولا تجيد الأخلاق وما بعد الطبيعة . وماذا تصنع بهذه التزثرة التي يفهم الفلاسفة فيها أمهارهم . إنما كانت تفلسف في الحياة الواقعة وفيها بملأ هذه الحياة الواقعة من الأحداث . وكانت تفلسف في حياتها الخاصة فتحسن الفلسفة . والحق أن حياتها الخاصة كانت خليقة بالروية والتفكير . وأهم ما كان يعينها من حياتها هذه هي هذه الصلة التي كانت بينها وبين زوجها . فهي كانت تحبه ولكنها تحبه كارهة له . خائفة منه أشد الخوف . وقد ترى أنت وقد أرى أنا في هذا الكلام تناقضاً وفساداً . ولكن مصدر هذا في أكبر الظن أننا لا نحسن الفلسفة كما كانت تحسنها مدام ليونتين
فهي كانت ترى - ويظهر أنها لم تكن محظنة - أن الحب يكون مع البغض . وأن الأمن يكون مع الخوف . وأن الامتنان يكون مع الاشتزاز . وأن السعادة بعد هذا كله تكون مع الشقاء . وهي كانت تعلن هذا كله . وتقيم من نفسها ومن حياتها الدليل عليه . وهي كانت تقنع الناس وتقنعى أنا . فإذا لم أستطع إقناعك بما كانت تقنعى به . لمصدر ذلك أرى لم أحسن النقل عنها ولا الإعراب عما كانت تقول . لأن لا أجده مثل ما نجد ولا أحسن مثل ما نحسن . ولن يحسن المترجم فنه فيها يظهر إلا إذا استعار شخصية من يترجم عنه . فخلطها بشخصيته خلطاً . أو مزجها بشخصيته مزجاً كما يقول أصحاب الكيمياء »^(١٣) .

ومن الواضح أن كل هذا الوصف التقريرى إنما هو وصف يصدر عن ناقد يلخص الشخصية ويصفها من الخارج ، محاولاً اختزالها في صفة مجردة ، تصلح تفسيراً للشخصية

نفسها ، ولذلك لايلعب الراوى - فى قصص طه حسين - دوره كعنصر من العناصر التكوينية للقصص تماماً ، وإنما يختلط بهذا الدور دور مغاير ، يخدم الناقد الذى يعرض ويلخص . وبدل أن يدخلنا الراوى - فى هذا الدور المغاير - إلى أعماق الشخصية ليساهم فى خلق نموذج فإنه يحدثننا عن النتائج التى انتهى إليها فى تأمله لنموذج بعيد عن أنظارنا .

إن هذا الراوى هو الذى يتدخل - فى رواية مثل «شجرة البؤس» - ليوقف كل شىء ، فيلخص الأحداث تلخيصاً مجرداً ، ويحمل المعنى المباشر الذى يستخرجه من الأحداث . ويستنبط العلاقة بين تطور الحياة ومصائر الشخصيات ، على هذا النحو :

«والشئ الذى أستطيع أن أقره وأنا صادق عند نفسى . سواء أصدقى القارئ . أم لم يصدق . هو أنى تبعت حياة هذه الأسرة عن قرب وى كثير من العناية والدقة . قرأت كثيراً من الأحداث التى عرضت لها والخطوب التى ألمت بها خليفاً أن تكتب فيه القصص . وتنشأ فيه الكتب . وتؤلف فيه الأسفار الطوال . وأكرر الظن أن هذا ليس مقصوداً على هذه الأسرة . وإما هو شأن كثير من الأسر المصرية فى هذا العصر الخطير من حياة مصر . حين أخذ القرن الماضى ينتهى وأخذ القرن الحاضر يبتدىء . وأخذت الحياة المصرية تنتقل من طورها القديم إلى طورها الجديد فى عصف هنا وفى رفق هناك . فى هذا الطور من أطوار الحياة المصرية اختلفت على أسر المدن والأقاليم خطوب . لم يكن يحفل بها أحد . ولا يلتفت إليها إنسان . وهى مع ذلك قد خلقت مصر خلقاً جديداً . وبدلتها من خمونها القديم نباهة . ومن جمودها القديم نشاطاً . وما من شك فى أن الذى أقصه من أنباء هذه الأسرة - أسرة خالد - يمكن أن يقص مثله من أنباء أسر أخرى . كانت تتصل بها صلة الجوار أو صلة المشاركة فى العمل . ولها كان العمل يترك فى حياتها من آثار . وأنا مع ذلك لا أقص من أنباء هذه الأسرة إلا أقلها وأبسرهما ، فقد كثر أبنائها وبناتها . واختلفت بهم وبين نوب الأيام . وذهب كل واحد منهم مذهبه فى الحياة . كما دفعت كل واحدة منهم إلى طريقها التى رسمت لها من قبل . لم رسمها لنفسها ولم يرسمها لها أبوها . وإنما رسمها لها القضاء الذى ليس للإنسان عليه سلطان» (١١) .

وعندما يتحدث هذا الراوى عن شخصيات القصة التى يرويها فإنه يصفها بنفس الطريقة التى يصف بها طه حسين الناقد شخصيات مسرحية أو قصة يعرض لها . هكذا يصف

الراوى إحدى شخصيات رواية «ماوراء النهر» قائلاً :

« وأول مانشهده من حوادث القصة منظر هذا الشاعر الذى نَبف على السنين ولكنه
احتفظ بقوة توشك أن تكون قرة الشباب . وهو على ذلك يتكلف الشيخوخة
ويتصنع الضعف حين يراه سادة القصر . وهو لا يمشى إلا متوكئاً على عصا يسرف
فى الاعتناء عليها إذا رآه الناس . فإذا خلا إلى نفسه اعتدلت قامته واستقام قدمه
ونظر إلى ماحوله معجباً بياها . »^(١٥)

وذلك وصف لا يختلف عن وصف الناقد لشخصية من الشخصيات فى عمل يقرأه ، إذ
يعتمد الوصف - فى كل الأحوال - على التقرير الخارجى مثلاً يعتمد على التلخيص الذى يجرى
الشخصية فى صفة ثابتة ، وليس هناك فارق كبير - على مستوى كيفية الوصف - بين هذا
الشاعر فى «ماوراء النهر» و«الكاتب ميخالى» - أحد الأبطال الأساسيين فى رواية «الحرية
والموت» للكاتب اليونانى الحديث كازنتازاكيس - الذى يقدمه الناقد على النحو التالى :

« والكاتب ميخالى .. مغضب دائماً . عابس دائماً ... لا يكاد يخرج من صمته إلا
حين تدعوه الضرورة إلى أن يقول شيئاً . فإذا قال أوجز فى القول أشد الإيجاز . وهو
على ذلك عريض فى الفضاء . طويل فى السماء . مهيب المنظر والمظهر . يملأ
الأرض من حوله خوفاً »^(١٦) .

إن صوت الناقد الذى يطغى - فى غير موضع - على قصص طه حسين ، هو الذى
يحوّل شخصية «الراوى» عن دورها الحقيقى فى القص عند طه حسين ، ويجعل منها شخصية
«ناقد» ، يهتم بالحديث عن القصة التى يحكيها أكثر من اهتمامه بالقصة نفسها . ولهذا السبب
يترك الراوى أحداث القصة ، غير مرة ، ليحدثنا عن قصته هو مع هذه القصة ، مثلاً حدث
فى قصص «المعذبون فى الأرض» حيث يترك الراوى أحداث قصته - «صفاء» - ليقول :

«والشئ الذى أؤكدده للقارىء هو أنى لم أعتز . ولم أكن أستطيع أن اختار
أشخاص هذه القصة وأحداثها . وإنما اختارت طبيعة الأشياء هؤلاء الأشخاص .
وأجرت طبيعة الأشياء عليهم ما أجرت من الأحداث . وأرادت أن يكون هذا فى
آخر القرن الماضى وأول هذا القرن . وأن أشهد القصة . وأتأثر بها أشد التأثر
وأعمقه . وأن أدخروها فى نفسى لشيء لم أكن أعرفه حين شهدت القصة
وادخرتها . وقد أخذت أعرف الآن حين بدأت أملى هذا الحديث . إنما أنا
شهدت القصة وادخرتها لأحدث بها إلى قراء هذا السفر بعد أن مضى على أحداثها
ما يقرب من نصف قرن .

بل أكاد أقطع بأن لم أعتز . ولم أكن أستطيع أن أختار . أن أخذ هذه القصة موضوعاً لهذا الحديث . وإنما هي التي اختارني لتصل من طريق إلى القراء . ولست أستطيع أن أبين لذلك سبباً ، لأنني لا أستطيع . والقارئ نفسه لا يستطيع . أن أسأل القصة عن السبب الذي من أجله اختارت أن تداع في هذه الأيام . والذي من أجله اختارت أن تداع من طريق أنا . ومن طريق هذه المجلة التي أكتب فيها .

وإنما أرى أني قد فرغت أياماً وأياماً . لموضوع من موضوعات الأدب الفرنسي . وجعلت أدرسه وأستقصيه لأخذه موضوعاً لهذا الحديث . وبلغت من ذلك أكثر مما كنت أريد . إن لم أكن بلغت كل ما كنت أريد . وجلست إلى صاحبي لأمل عليه ما قدرت إملأه . ولكن صاحبي لا يسمع مني حديثاً عن شيء يصل بالأدب الفرنسي من قريب أو بعيد . وإنما يسمع مني بدء هذا الحديث . وهم أن يراجعني ... ولكنني أعرض عنه بوجهي . وأناى عنه بجانبي . أشعل سيجارتي في شيء من حزم . وأمضي في الإملاء . فيمضي هو في الكتابة ، ويظهر أمامي أشخاص هذه القصة مزدحمين أشد الازدحام . ملحين أعظم الإلحاح . كلهم يريد أن يسبق إلى مكانه من هذا الحديث كأنما طال عليهم النوم حتى سئموا . وتقل عليهم النسيان حتى ضافوا به . فهم يريدون أن يستيقظوا . وهم يريدون أن أذكرهم أنا . وأن يذكروهم القراء . وأن يستردوا بذلك شيئاً من حياة . وإن كانت حياتهم تلك الأولى لأهون وأشقي من أن يفكر فيها أصحابها . ومن أن يحوصوا على أن يستردوا منها نصيباً قليلاً أو كثيراً . وهؤلاء الأشخاص كثيرون بعض الكثرة . فلا بد من أن أصطنع شيئاً من النظام الحازم لأردهم إلى بعض القصد . ولأظهرهم في أماكنهم المقسومة من هذا الحديث .^(١٧)

وقد يترك الراوي أحداث قصته ليحدثنا عن حيرته كناقد مع أبطاله . مثلاً حدث في « ما وراء النهر » ، على نحو يذكرنا بحوار الشخصيتين المتعارضتين في « حديث الأربعاء » ، ولكن الحيرة - هذه المرة - تصبح ذريعة للاستطراد ، ومن ثم التعرض لبعض فلسفة سارتر عن الوجود ، وكيف أن الوجود لا يكتمل إلا بالتسمية ، فإطلاق الاسم ينتزع الأشياء من عماها ويحقق وجودها ، ولذلك يوشك الرجل الذي ليس له اسم ألا يكون موجوداً . ولكن الوجود - فيما يراه الراوي - ليس شيئاً يستحق الطمع فيه أو الطموح إليه ، ويدفع هذا الاستطراد عن الوجود في ذاته إلى استطراد آخر عن قيمة الوجود ، ليقول الراوي مخاطباً القارئ :

« وليس ينبغي لك أن تظن أني أفرح أو أداعب حين أغض من قيمة الوجود .

فلست أنا في هذا ، بتدانا ولا مبتكراً . ولست فيه بدعا من الناس . وما أكثر
الفلاسفة والشعراء الذين ينكرون قيمة الوجود ويرونه شراً أى شر . ويودون لو أنهم
لم يدفعوا إليه . أو لو أنه لم يدفع إليهم .
وأنت تذكر بالطبع أن أبا العلاء تنفى غير مرة لو أن حواء ماتت قبل أن تمنح زوجها
الولد . أو لو أنها ماتت عقب ولادتها لابنها الأول . وأنت تذكر كذلك أن أبا
العلاء . ومن قبله فلاسفة كثيرون . كان يرى النسل جنائية لا ينبغي أن يجنيها الرجل
العاقل الحازم . وقد ظن بنفسه العقل والحزم فلم يقترف هذا الأثم . ولم يتورط في
هذا الجنابة .

ولو سمع في أشخاص القصة وقبلوا نصحي لهم ومشورتي عليهم . لما طمعوا في
الوجود ولما طمعوا إليه . ولما أثقلوا على بهذا الإلحاح في أن تكون لهم أسماء يعرفون
بها . كما أن لغيرهم من الناس أسماء يعرفون بها . ولكن أرسطاطاليس قد أخطأ
تعريف الإنسان حين قال إنه حيوان ناطق . ولو قد وفق إلى الصواب لقال إنه
حيوان أحقق . وليس أدل على حمقه من طمعه في الوجود . وطموحه إليه وحبه
للحياة » (١٨)

إن هذه الخاصية الاستطردية - فيما يبدو - هي التي تدفع الراوى - في كثير من
الأحيان - إلى تقيص شخصية الناقد ، ومن ثم الحديث على لسانه وليس على لسان
الشخصيات ، وعلى نحو نستمع فيه - مرة أخرى - إلى صوت الناقد أكثر مما نستمع إلى
صوت الشخصيات التي يخترعها الأدب . هكذا يترك الراوى وظيفته الأساسية ليؤكد لنا - في
« الحب الضائع » - أن « الأصل في الكاتب أنه صديق القارئ ينصح له ، ولا ينبئه إلا
بالحق » (١٩) ، أو يقول لنا - في « المذبذبون في الأرض » - إن « من حق الكاتب أن يذهب
ما شاء من المذاهب في كتابته ، ولكن من حق القارئ أيضاً أن يفهم في وضوح وجلاء
ما يقدم إليه الكتاب من المقالات والفصول » . (٢٠)

ولا يكف الراوى ، عند طه حسين ، عن إلقاء الأحكام والمفاهيم النقدية في القصة ،
ولذلك يتيح لنا السبيل لأن نتعرف عليه كناقد من ناحية ، ونتعرف على أفكار خالقه المنفصلة
عن القصة من ناحية ثانية . خصوصاً حين ينقلب هذا الراوى إلى معلم يطرح بعض الأفكار
الدالة عن الأدب ، من قبيل :

« وقد علمنا القاد منذ عهد بعيد أن هناك صلة فنية بين أقوال الناس وأعمالهم وبين
البيئة التي يعيشون فيها ويتأثرون بدقائقها في حياتهم اليومية » (٢١) .

«قوانين الطبيعة لا يستطيع أن تثبت أمام قوانين الفن»^(٥٢).

«الجمال لا يستقيم إلا إذا جاوره القبح»^(٥٣).

«أنت لا تحسن الوصف والتصوير لشيء من الأشياء إلا إذا وصلت به ملحقاته التي تكمله وتعطيه صورته النهائية»^(٥٤).

«ليست القصة حكاية للأحداث وسرداً للوقائع . كما استقر على ذلك عرف النقاد والكتاب . وإنما القصة فقه حياة الناس . وما يحيط بها من الظروف . وما يتابع فيها من الأحداث»^(٥٥).

«لماذا لا ينتبه القراء إلى هذه الخصلة الرائعة من عصال الفن . وإلى قدرته على أن ينجي الكتاب وقراءه على العيون والالسامع وسائر أدوات الحس والشعور . بل على أن يتيح للكتاب وقرائه قدرة هائلة يلغون بها مسافات الزمان والمكان . وما يقوم في الزمان والمكان من عقبات تحول بين الناس وبين أن يروا ويسمعوا ويعلموا ما يريدون أن يروا وأن يسمعوا وأن يعلموا»^(٥٦).

«الكتاب البارعون في الفن يؤخرون خواطر عقولهم وعواطف قلوبهم وأحزانهم ضمايرهم إلى آخر الحديث . ويجعلون من هذا كله عبرة لمن يريد أن يعتبر . وموعظة لمن يريد أن يتعظ . فيجعلون من أنفسهم أساندة في الأخلاق . ومصلحين لنظم الاجتماع . ويرضون عن أنفسهم بعد ذلك كل الرضا . ويجعلون أن القارئ أشد منهم مكرما وأبلغ منهم ذهاء . وأنه يقرأ أول الحديث لما قد يجد فيه من تسلية . أولا قد يلتبس فيه من تسلية . ويترك آخر الحديث لأنه يفتق بدروس الوعظ والإرشاد والإصلاح أشد الضيق :

ومن الكتاب البارعين من يشيعون خواطر عقولهم وعواطف قلوبهم وأحزانهم ضمايرهم في حديثهم كله منذ يبدأونه إلى حيث يفرغون منه . يتخذون من قصصهم أغشية بهذه المواضع والعبر . فيخدعون بذلك بعض القراء عن أنفسهم ولكنهم لا يخدعون القراء جميعا . فلا يكاد الأذكياء منهم يقرأون حتى يستكشفوا مكر الكاتب ويعرفوا حيلته . فيقرأونه على كره . أو يزورون عن القراءة ازورا»^(٥٧).

وإذا تأملنا الأحكام النقدية التي يلقيها الراوى - في قصص طه حسين - وجدنا كثيرا من هذه الأحكام يتكرر في كتاباته النقدية ، وكأن هذا الراوى حريص على أن يذكر القراء بما سبق لهم أن قرأوه من قبل ، أو كأنه حريص على المسافة التي تفصل بين القصة وبين الكتابات

النقدية ؛ ولهذا السبب نسمع - في « ما وراء النهر » - عن جبرية العملية الأدبية ، فنقرأ :

« ولو غير الشاعر لا يختار أن تتصل خلوته إلى النهر أطول وقت ممكن . وأن يحتمل من شدوده واستبداده ماشاء النهر أن يحتمل . ولكن الشاعر لم يكن عبقراً في شيء . ومعنى غير الشعراء وأصحاب الفنون في شيء ! إنا هم عبيد الطبيعة . تفرض عليهم ما فيها من جمال وقبح ومن نعيم وبؤس . ونحيل إليهم أو يخلون هم إلى أنفسهم أنهم أحرار يستنبطون من الطبيعة أسرارها ويصوغونها في صيغهم الفنية المألوفة شعراً . أو رسماً . أو نحتاً . أو تصويراً . أو غناء . أو إيقاعاً . » (٥٨)

فتذكر على الفور ما سبق أن قاله طه حسين - في « حديث الأربعاء » - من أن الأديب أقرب إلى أن يكون مجبراً منه إلى أن يكون مختاراً ، وأنه « أصدق صورة للرجل المجبر الذي لا رأى له ولا إرادة ولا اختيار فيما ينتج من الآثار الأدبية الخالصة » (٥٩) ، أو تذكر ما قاله طه حسين - وهو يتحدث عن كتاب توفيق الحكيم « سجن العمر » - من أن المواهب الفنية كلها « سجنية الطباع التي فطر عليها أصحابها » (٦٠) .

ومثلما يحدثنا الراوى عن جبرية العملية الأدبية واعتمادها على إذعان الأديب لما يلقى إليه ، يحدثنا عن جوانب أخرى لهذه العملية على مستوى القراءة نفسها ، ويعنى بذلك أن القارئ يشبه الأديب ، من حيث إن كليهما لا يختار سلفاً ، بل يأخذ ما يلقى إليه ، أما القارئ فيأخذ من الأدب ما يتحبه له الأديب ، مثلما يأخذ من الشجرة أو الزهرة ، دون أن يسأل الشجرة أو الزهرة أو الأديب عن علة هذا الذي يأخذه أو غايته ، وكأن الأديب يقول لقارئه - في هذه العملية الجبرية للقراءة - ما قالته شهرزاد التي تقصّ - كالأديب - على شهریار الذي يسمع - كالقارئ :

« إنك لا تسأل هذه الشجرة ولا هذه الزهرة ما هي ولا ماذا تريد . وإنما تنظر إليها وترضى عنها وتعجب بها . ونحمد الله على ما أنعم عليك من الاستمتاع بها . فانظر إلي كما تنظر إلى هذه الشجرة وإلى هذه الزهرة . وعدنى ما أعطيك . وأعطني ما أسألك إن استطعت . ولا تكلف نفسك أكثر من هذا ، » (٦١) .

وعند ما نقرأ هذه الأفكار - في « أحلام شهرزاد » - تعود بنا الذاكرة إلى ما سبق أن قاله طه حسين - « في الأدب الجاهلي » - من أن الأدب هو هذه الآثار التي « تصدر عن صاحبها كما يصدر التغريد عن الطائر العُرد ، وكما ينبعث العرف من الزهرة الأرجة » (٦٢) ، وتذكر

ما قاله طه حسين - في «مع أنى العلاء في سجنه» - من أن الشاعر مثل الزهر لا ينتج إلا ما هو ميسر لإنتاجه^(٦٣) ، بل نذكر ما سوف يقوله طه حسين - في «خصام ونقد» - من أن الأدب يحدث آثاره في الناس على نحو طبيعي ، كضوء الشمس وعبير الزهرة ، «فضوء الشمس لا يصدر عنها لتحقيق الأغراض وبلوغ الغايات ... وإنما يصدر عنها بطبيعته ... والزهرة لا تنشر عرقها وشذاها لتتلق منك هذا الحسن ... بل هي لا تعرفك وعسى ألا تعرف نفسها» .^(٦٤)

وربما كانت هذه الجبرية التي تصل بين الأديب والقارئ ، من منطق الراوى ، هي التي تجعل العملية الأدبية شركة بين الأديب والقارئ على السواء . ولم يخلق الله أديبا - فيما يؤكد الراوى - يستطيع أن يستأثر وحده بوصف ما يعرض على قرائه من الأشياء والأحياء ؛ فهذا الوصف شركة دائماً بين الأديب المنتج والقارئ المستهلك :

«وليس من الخلق أن الأشياء التي يعرضها الأديب تقع في نفوس القراء كما يعرضونها عليهم . وإنما الشيء الذي ليس فيه شك هو أن القراء يشاركون في الخلق والإشياء . ويسبقون من ذات أنفسهم على ما يجلوهم الكتاب من صور ألواناً لعل الكتاب أنفسهم لم يروها . ولعلها لم تخطر لهم على بال ... فالإنتاج الأدبي إذن شركة بين الأديب وقارله . وليس الأديب في حقيقة الأمر إلا رالداً يمهّد الطريق» .^(٦٥)

ويذكرنا هذا الذى يقوله الراوى بما قاله طه حسين نقلاً عن سارتر ، وذلك عندما عرض - في «ألوان» - لأفكار سارتر عن الالتزام والحرية ، من حيث تجليهما في عملية القراءة . والقارئ فيما يفسر طه حسين أفكار سارتر - يعاون الكاتب ويؤمّمه ، بأدق معاني كلمة المعاونة والإتمام «ذلك أن الكاتب لا يودع الصحف كل ما في نفسه ، لأنه لا يستطيع ذلك ولا يريد ، وإنما هو يرسم ما في نفسه رسماً تخطيطاً ، يرشد به القارئ إلى أن يملأ ما بين الخطوط» .^(٦٦)

ويتوجه الراوى في قصص طه حسين ، ربما نتيجة إيمانه بهذه المشاركة بين الكاتب والقارئ ، بالخطاب الإرشادى إلى القراء . ويأخذ هذا الخطاب أشكالاً متعددة . وقد يساعد الراوى القارئ ، أحياناً ، على فهم القصة التي يرويها له ، فيحدثه - مثلاً - عن مذهبيها الأدبي ، أو طريقة بنائها في عبارات من قبيل :

«وأنا أظن أن القصة التي أريد أن أقصها عليك خفيفة أن أشركك إليها ، وأنيك

إلى دقائقها . ومن هنا ذهبت في أولها مذهب الكتاب المحدثين . ومن يدري ؟ لعل لم أفضل ذلك إلا تقليداً لهم والقفاء لآثارهم . وتكلفاً لبعض فنيهم الطريف ... إلى أريد أن أذهب في هذا ... مذهب جماعة من الكتاب المحدثين الذين يريدون أن يظهروك لا على القصة التي يحبون أن يقصوها عليك فحسب . بل على مذهبهم من القصص وطريقتهم في التذكير أثناء القصص . يريدون أن يظهروك على أنفسهم حين يتحدثون إليك . لتراها واضحة جلية . ولترى أنهم يصدفونك ويكبونك كل الإكبار . فلا يعشون بك ولا يتكلمون لك . ولا يكذبون عليك » (٦٧) .

« وقد يخطر للقارئ أن يسألني عن هذا الصبي ما اسمه ؟ وما موطنه ؟ وما بيته ؟ وما أسرته ؟ ومن عسى أن يكون ؟ ولكني أجيب القارئ إن عطلت له هذه الأسئلة . كما كان الكاتب الفرنسي ديديرو يجب قراءه . حين يخيل إليه أنهم يسألونه أو يهيمون أن يسألوه عن بعض الأمور من قصصه . أجيب القارئ بأنه يسرف على نفسه وعلى هذه الأسئلة . التي قد يكون الرد عليها مفيداً . لتكون القصة متسقة حسنة البناء ملتزمة الأجزاء . يأخذ بعضها برقاب بعض كما كان النقاد يقولون . ولكني لا أحاول أن أصنع قصة .. » (٦٨)

ويتولى الراوي - في أحيان أخرى - مساعدة القارئ في فهم القصة وتفسيرها ، وذلك بأن يقارن بين بعض أحداث القصة التي يروها أو رموزها وأحداث قصص أخرى ورموزها ؛ فإذا تحدثت الرواية - مثلاً - عن الصلة بين الربوة والقصر من ناحية وبين القرية والسفح من ناحية أخرى ، في « ما وراء النهر » ، نبه القارئ إلى أن هذه الصلة قريبة كل القرب ، يسيرة كل اليسر :

« ليست بعيدة ولا عسيرة كالصلة بين القصر وقريته ، في قصة الكاتب المعروف كهككا Kafka ، لأن لا أصطنع في حديثي رمزاً ولا إيماء . وإما أصطنع الصراحة التي تؤثر الجلاء وتكره الغموض . والذين قرءوا قصة القصر لهذا الكاتب ذى الصوت البعيد ، يعرفون أن قصره إنما هو رمز للعالم العلوي . وأن قرينته إنما هي رمز للعالم السفلي ، ومن هنا تعقدت الصلة بين هذين العالمين . أما ربوي أنا فهي ربوة من هذه الرى التي يراها الناس في كل يوم ويقرونها عنها في كل كتاب من كتب الأذهب ، وليس أدل على ذلك من أني قد استعرتها من ذلك الشاعر الأندلسي القديم . وأما قصري أنا فهو قصر من هذه القصور التي يشهدها الناس

حين يصبحون وحين يمسون ، قد بنى من المادة التي بنى منها القصور والاث بالاناث
الذى تزدهى به القصور ، وأتوف أهله كما تعود الناس أن يتفروا في هذه الحياة التي
تحيها ، وفي هذا العصر الذى نعيش فيه » .^(٦٩)

وقد يقدم الراوى - الناقد إلى القارىء ، في أحيان مغايرة ، توجيهات عامة ، تساعد
هذا القارىء في عملية القراءة . وتأخذ هذه التوجيهات أحياناً شكل نصح رقيق بالصبر
الجلد ، أو شكل تكليف حازم ، أو شكل تحذير من سوء الفهم ، من قبيل :

- « وأنا أرجو لك أن تكون جلدا وجسورا . وأن تغضى في القراءة شيئا . فلعلك
تفهم عاقبة هذه الألغاز والرموز » .^(٧٠)

- « هذه القصة لا تحمل القراءة السلبية . وإنما هي تريد . بل هي لا تقوم إلا على
المشاركة الإيجابية بين الكاتب حين يرسم الخطوط وبين القارىء حين يتم الرسم ويملا
ما بين الخطوط من فراغ لعله تركه عن إرادة وعمد » .^(٧١)

- « لا تضحك أيها القارىء العزيز من صاحبي . فلم تكن قصته تثير ضحكا . أو
تعرضه لقليل من السخرية أو كثير » .^(٧٢)

وقد يكف الراوى عن التحذير ، ولكنه يظل يتوجه بالخطاب المباشر إلى القارىء ،
موضحاً له - مرة - أنه مضطر إلى الإيجاز ، راغب عن الإطالة ، ومبيناً له - أخرى - أنه
يمكن أن يمضى وحده في الطريق ليكمل ما قاله الراوى ، فيسمع القارىء شيئاً من قبيل :

- « وحمل أنت هذه الكلمات ما تستطيع أن تحملها من المعنى فلن تؤدي إلا بعض
ما أريد أن أقول » .^(٧٣)

- « ليس يحتاج القارىء فيما أظن إلى أن أمضى به في هذا الحديث البهيس إلى غاية
فهو يستطيع أن يبلغها وحده » .^(٧٤)

- « والقراء يعطوني - دون شك - من أن أصور لهم ما كان بين نعم وعذبة من
قرب وبعد . ومن دنو ونأى . ومن هذه المحاولات الكثيرة المعقدة التي ينسج الحب
خيوطها بين الغيبين وأناة ومهل . ثم في اندلاع وعجل . ثم يأخذهم فيها كما تؤخذ
الطير فيما ينصب لها من الشراك . القراء يعطوني من تصوير هذا كله ، فهم يعرفونه
حق المعرفة . يقرءونه في القصص وفي شعر الشعراء . ويجده كثير منهم في أنفسهم

ويسمعونه فيما يدار عليهم من الحديث . وهم بعد هذا يستطيعون ان يصوروا نشأة
هذا الحب بين خديجة ونعيم كما يشاءون» . (٧٥)

والحق أن شخصية « الراوى » - فى قصص طه حسين - تستحق دراسة خاصة ، تعرض
لكل التفاصيل والخصائص ، ولكن يكفيننا - فيما أظن - هذا الجانب الذى يكشف عن
تقمص الراوى لدور الناقد من ناحية ، مثلما يكشف عن بعض الآثار العملية لهذا الخلط الذى
يفرضه طه حسين على الأدب والنقد من ناحية أخرى . إن هذا الخلط جعل من طه حسين
الناقد أديباً يعارض الأدباء الذين يتحدث عنهم ، هو نفسه الذى جعل من الراوى ، عند طه
حسين ، ناقداً ينافس النقاد الذين يمكن أن يتحدثوا عنه . والعلاقة بين الراوى الناقد - فى
الأدب - والناقد الأديب - فى النقد - هى نفسها التى جعلت كليهما يلج على مخاطبة
العواطف ، والتوجه إلى الشعور والقلب . وبقدر ما ينبه الناقد الأديب - فى « مع أبى العلاء فى
سجنه » - القارئ إلى أنه يتحدث « عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم لا عن العقل
الذى يحصى ويحلل ، ويقسو فى التحصيل والتحليل » ، (٧٦) ينبه الراوى الناقد - فى
القصص - القارئ إلى نفس الأمر ، فيقول له :

«أؤثر أن أتحدث إلى قلبك . وما يضطرب فيه من عاطفة . وما يشيع فيه من
شعور . على أن أتحدث إلى عقلك وذوقك . وما يثيران فى نفسك من تهالك على
النقد وحب الاستطلاع » . (٧٧)

وكان الناقد الذى يتقمص شخصية الأديب لا يتميز عن الأديب الذى يتقمص راويه
شخصية الناقد ، من حيث إن كليهما يؤثر منطقة العواطف المرتبطة بالأدب ، ومن حيث إن
كليهما يعتمد على لغة القلب وليس تحليل العقل . وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن
يعلن كلاهما أنه لا يلتزم بالقواعد الجاهزة أو القوالب المحددة . وليس من المصادفة أن يعلن
كلاهما نفوره من العقل والتحليل . وليس من المصادفة - أخيراً - أن يعلن كلاهما أنه كتب
ما كتب تحت وطأة قوة القاهرة ، لم يكن يملك إلا أن يذعن لها .

أما الناقد الأديب فقد كانت كتابته «خواطر مرسله» ، تثيرها فى نفسه قراءة الأدب .
وما أكثر ما سيطرت هذه «الخواطر» على صاحبها ، وألتهته عن كل شئ سواها ، لقد كانت
هذه «الخواطر» ، فى « مع أبى العلاء فى سجنه » ، أقوى من الناقد ، خصوصاً حينما أخذت

تدور في رأسه ، وتحرك لسانه ، وتطلق صوته ، ليقول : «أملى على كره منى ، وعلى غير علم بما سأقول بعد حين» .^(٧٨) ، وما حدث «مع أبي العلاء» حدث «مع المتنبي» ، إذ يختم الناقد كتابه قائلاً :

«ولست أفرى ! ماذا صنع المتنبي لى . أو ماذا صنعت أنا بالمتنبي . فقد كنت أريد أن أمضى معه متباطئاً . وأنحدث إليه أو أنحدث عنه متثاقلاً . ولكنى لم أكّد أخذ في الإملاء حتى دفعت إليه . ودفعت فيه دفعاً عنيفاً . لم أستطع له مقاومة ولا عليه امتناعاً ... حتى إذا انتهيت إلى حيث انتهيت . وجدته مكثراً قد انتهى في الإعياء إلى أقصاه . ووجدته لم أقل للمتنبي ولم أقل عنه كل ما كنت أريد أن أقول» .^(٧٩)

إن «الخواطر المرسلة» - في هذا السياق - قرينة «اللحظات القصار المفاجئة» التي تعرض للناقد على غير انتظار ، فتدفعه دفعاً عنيفاً لا يستطيع له مقاومة أو امتناعاً . ولذلك يؤمن طه حسين أن «قوى أخرى» - غير قوة الناقد الواعية - تعمل في الخفاء على تهيئة هذه اللحظات والخواطر ، مثلما تعمل على دفع الناقد إليها أو دفعها إليه ، «عن قضاء مدبر وقدر مقدر في حقيقة الأمر» .^(٨٠) ومن الواضح أن هذه القوى مرتبطة بتلك العملية الجبرية التي تصل الناقد بالأديب لتجعل كليهما «أشبه بالمرأة التي تتلقى الصور وهي لا تعرف كيف تتلقاها»^(٨١) . ولذلك يتجاوب الجبر الذي يتحدث عنه الناقد مع الجبر الذي يتحدث عنه الأديب

وليس هناك فارق كبير - من هذا المنظور - بين حديث الناقد المجبور وحديث الأديب المجبور ، عند طه حسين ؛ ذلك لأن الثاني هو الوجه الآخر من الأول ، والعكس صحيح ، ولذلك يكرر الراوى في «المعذبون في الأرض» ماقاله الناقد من قبله ، خصوصاً عندما يقول الراوى :

«الشيء الذي أؤكد للقارئ هو أنى لم أعتز ولم أكن أستطيع أن أختار أشخاص هذه القصة وأحداثها ... بل أكاد أقطع بأنى لم أعتز . ولم أكن أستطيع أن أختار . أن أخذ هذه القصة موضوعاً لهذا الحديث . وإنما هي التي اختارتني لتصل من طريقى إلى القراء . ولست أستطيع أن أبين لذلك سبباً» .^(٨٢)

ولا يتميز ما يقوله هذا الراوى - أخيراً - عن طه حسين الناقد ، بل عن طه حسين الذى يحدثنا - فى مفتتح « على هامش السيرة » قائلاً :

«ولست أريد أن أخدع القراء عن نفسى ولا عن هذا الكتاب . فإلى لم أذكر فيه تفكيراً . ولا قدرته تقديراً . ولا تعمدت تأليفه وتصنيفه كما يعتمد المؤلفون . وإنما دفعت إلى ذلك دفعا . وأكرهت عليه إكراها . ورأيتى أفرد السيرة فتمتحن بها نفسى . ويفض بها قلبى . وينطق بها لسانى ... فليس فى هذا الكتاب إذا تكلف ولا تصنع . ولا محاولة للإجادة ولا اجتناب للتقصير . وإنما هو صورة يسيرة طبيعية صادقة لبعض ما أجد من الشعور » .^(٨٣)

إن الأديب يتجاوب مع الناقد ، فى هذا السياق ، التجاوب الذى يستند إلى هذه « الصورة اليسيرة الصادقة من الشعور » ، ويقدر ما يتحول كلاهما فيشبه الرجل الملهم « الذى يأتيه الوحي وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه » ، ينفر كلاهما من « العقل » ، خصوصاً عندما يصبح « القلب » بمثابة « المرأة » ، التى تنعكس عليها « العواطف » ، وكما يؤكد طه حسين - فى مفتتح « على هامش السيرة » - أن العقل ليس كل شيء ، وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل^(٨٤) ، فإن الراوى الذى ينطق بلسان الناقد يؤكد نفس الأمر^(٨٥) ، وإذا كان البطل النقيض ، فى « حديث الأربعاء » ، يهمس إلى قرينه قائلاً :

« صدقنى إن العقل الإنسانى يغر نفسه فتفتن . ويخدع نفسه فتخدع . وهو مغرور حين يصدق . وهو مغرور حين يكذب . وهو مغرور فى حالى الشك واليقين جميعاً » .^(٨٦)

فإن شهرزاد ، فى « أحلام شهرزاد » ، تهمس فى أذن صاحبها ناصحه :

« عش بحسبك وقلبك وضميرك . وتحفف من عقلك بين حين وحين . عش عيشة الإنسان الحى لا عيشة العالم الباحث . فإن للعالم الباحث وقتاً مقسوماً من حياة الناس . وما ينهى أن تكون حياتهم كلها علماً وبحثاً وتعليلًا وتحليلًا » .^(٨٧)

إن هذا النفور من « العقل » وإيثار « القلب » هو الذى ينتهى بالراوى والناقد إلى هذا الموقف الغريب ، أما الراوى الذى يقص القصص فإنه ينبى عن نفسه هذه الصفة ، وكأنه يتبرأ أو يتهرب من تبعاتها ، خصوصاً عندما يشعر أن للقصص قواعد لا بد أن تلتزم ، أو يشعر بمطالب

القارئ في البحث عن قصة ، «متسقة البناء ملتزمة الأجزاء» ، فيقول للقارئ :

- «ولكنى لا أحاول أن أصنع قصة فأعطيها لما ينبغي أن تخضع له القصة من أصول الفن كما رسمها كبار النقاد ... ولو كنت أصنع قصة لما التزمت إعضاعها لهذه الأصول . لاني لا أؤمن بها . ولا أذعن لها . ولا أعترف بأن للنقاد مها يكونوا أن يرسوا لي القواعد والقوانين مها تكن . . وإنما هو كلام يخطر لي فأمليه ثم أذيعه . فمن شاء أن يقرأه فليقرأه . ومن ضاق بقراءته فليتنصرف عنه» (٨٨) .
«إني لا أصنع قصة . وإنما أسوق حديثاً . وأضيف إلى ذلك أن الذين يسوقون الأحاديث لا يقدمون بين يديها هذه المقدمات التي يبينون فيها الوطن والبيئة والأسرة والزمان والمكان . إلى آخر هذا الكلام الكثير الفارغ الذي يلهج به النقاد» (٨٩) .

ولكن هذا الراوى نفسه هو الذى يعلمنا ، في مواضع أخرى ، احترام «هذا الكلام الكثير الفارغ الذى يلهج به النقاد» ، بل يؤكد ضرورة الالتزام بهذا الكلام :

«والا لبطلت قواعد الفن . ولفسد التاريخ الأدبى . ولذهب الأدباء بإنتاجهم الأدبى كل مذهب وسلوكوا به كل سبيل . لا ينقصون لأصل من الأصول . ولا يتقيدون بقانون من القوانين التي وضعها أرسطاطاليس وأسلافه وأحفاده ولم يفرغوا من وضعها إلى الآن» (٩٠) .

هذا الموقف الغريب الذى يتخذه راوى قصص طه حسين هو نفس موقف طه حسين الناقد ، خصوصاً عندما يسيطر القلب على العقل ، ويعلن الناقد التنصل من كل ما يتصل بالتحقيق والتحخيص ، أو البحث والتعليل ، وعندئذ يقول :

- «أنا معلم يتكلف الأدب الخالص حين يستريح من التعليم . وحين يغل بينه وبين الحياة . فلا يجد ما يعمل إلا أن يشعر ويتأثر . ويحاول أن يصور ما يجد من حس أو شعور» (٩١) .
- «إنما ندع التحقيق والتحخيص للجامعيين في جامعتهم . ونلتزم هذا الجبال الفنى الذى يعجب القلوب» (٩٢) .
- «لا أريد أن أدرس المتنبي ... فالذين يقرءون هذه الفصول لا ينبغي أن يقرءوها على أنها علم . ولا على أنها نقد . ولا ينبغي أن ينتظروا منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد . وإنما هي خواطر مرسله تثيرها في نفس قراءه المتنبي ... قراءة متقطعة

متفرقة . أقصد إليها أحيانا لأني أربدها . وأقصد إليها أحيانا أخرى . لأن نفسي تنازعني إلى كتاب من كتب الأدب الفرنسي فأعاندها وأمانعها وأكرمها على أن تسمع للمتنى أو تتحدث إليه .^(١٣)

«إني لا أقدم إليك كتاباً في البحث العلمي عن أبي العلاء . ولا في النقد الأدبي عن أبي العلاء ... وإما أتحدث إليك عن صديق لا يرجى نفعه ولا يتق شره . ولا يصدر المتحدث عنه إلا عن الحب المبرأ من الرغبة والرهب ومن الطمع والإشفاق . أفترأى تكره مثل هذا الحديث ؟ ألم تسأم هذه الأحاديث الكثيرة التي تمتلئ بالبحث العلمي والنقد الأدبي ... ؟ ألم يجهدك هذا السحر المتصل في هذه الطريق المتتوية طريق البحث العلمي والنقد الأدبي ؟ أليس في حاجة إلى أن تعرج على هذه الواحة الخضراء لتسريح لحظة في ظل الحب النقي الكريم .»^(١٤)

الهوامش

- (١) بين هيكل وبني ، محقق ١٩٣٥ ، ص ٧٣٣
- (٢) مع المتن ، ص ١٤٠ .
- (٣) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٢١٣ .
- (٤) المصدر السابق ، ص ١٦٨ .
- (٥) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٤٤ - ٤٥ .
- (٦) فصول في الأدب والنقد ، ص ٧ .
- (٧) المصدر السابق ، ص ٧ .
- (٨) صوت أبي العلاء ، ص ١٠ وستذكر صفحات بقية الاقتباسات في المتن .
- (٩) راجع : تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٨ .
- (١٠) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٧٨ .
- (١١) بين هيكل وبني ، محقق ، مارس ١٩٣٥ ، ص ٧٣٣ .
- (١٢) القزويني ، الإيضاح ، ص ٢١٢ .
- (١٣) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ١١ - ١٢ .

- (١٤) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٨ .
 (١٥) حديث الأربعاء ، ١ / ١٤٧ - ١٤٨ .
 (١٦) محمد حسين هيكل ، في أوقات الفراغ ص ١٧ .
 (١٧) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١٦٧ - ١٦٩ .
 (١٨) المصدر السابق ، ص ١٢٠ - ١٢١ .
 (١٩) المصدر السابق ، ص ١٦٩ .
 (٢٠) من لعمري الصيف ، ص ٨١ .
 (٢١) من بعيد ، ص ١٥٠ - ١٥١ .
 (٢٢) المصدر السابق ، ص ١٥١ - ١٥٢ .
 (٢٣) رحلة الربيع والصيف ، ص ١٠٦ .
 (٢٤) المصدر السابق ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .
 (٢٥) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١٢٠ - ١٢١ .
 (٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٠٦ - ٢٠٧ .
 (٢٧) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٠ . وستذكر صفحات بقية الاقتباسات في المتن .
 (٢٨) قارن مما طرح من تأصيل لهذا الطراز الرمزي في الكتابة .

Angus Fletcher, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, New York 1964.

(٢٩) صدر الجزء الأول من هذا الكتاب عام ١٩٢٥ ، ويحتوي مقالات « القدماء والمحدثون » عن العصر العباسي الأول ، التي نشرت في جريدة « السياسة » من ٦ ديسمبر ١٩٢٢ إلى ٢٥ يونيو ١٩٢٤ . وصدر الجزء الثاني عام ١٩٢٦ ويحتوي مقالات « العلون » في العصر الأموي ، التي نشرت في جريدة « السياسة » من ٣ سبتمبر إلى ١٧ ديسمبر ١٩٢٤ . وأعيد ترتيب أجزاء الكتاب حسب العصور ، بعد نشر مقالات الشعر الجاهلي في جريدة الجهاد من ٣٠ يناير إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥ ، فخصص الجزء الأول للجاهلية والإسلام ، وخصص الجزء الثاني للعصر العباسي ، وانفرد الجزء الثالث بالعصر الحديث . وسعتمد - في الصفحات التالية - على الشكل الأخير ، الذي صدر له طبعات كثيرة من دار المعارف بالقاهرة ، وسأشير إلى أرقام الصفحات في المتن ، وكلها من الجزء الأول .

(٣٠) وسمع .

- إنكم معشر المعلمين لتلحون على الشعر الجميل بالنقد والتحليل ، حتى تذهبوا جماله ونضرتة ، وتردوه كلاماً كغيره من الكلام [ص ٥٠] .
- إلى تركت الدرس العلمي للجامعة والجامعيين ، وآثرت الحرية المطلقة في الحديث ، هذه الحرية التي لا يقيد هاشي من هذه الأوضاع التي تخلفوها لأنفسكم ، وتفرضونها عليها ، فتجعل علمكم جالياً عشناً وعليناً فجاً [ص ٩١] .
- إنما ندع التحقيق والتحصيل للجامعيين في جامعتهم ، ولنتمسك هذا الحال الذي يجب القلوب ، ويولد العقول ، ويرد إلى النفوس أملاً بعد بأس ، وابتهاجاً بعد اكتئاب ، ونشاطاً بعد فتور ؟ [ص ١٤٧ - ١٤٨] .

- (٣١) راجع حديث الأربعاء ١ / ٤٩ ، ٥٨ ، ٨٨ ، ٩٦ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٦٥ .
 (٣٢) راجع مقالات مثل : « أمالاب الحكومة المصرية » (الجهاد ٤ / ٤ / ١٩٣٤) ، « عيسويات : وزير المعارف » (الوادي ١٩ / ٦ / ١٩٣٤) ، « عيسويات : وزير التقاليد قوى عزيز » (الوادي ١٧ / ٧ / ١٩٣٤) . وقارن مما كتبه طه حسين عن « وزير التقاليد » في كتبه - من أدب الجنيل العربي ، فصول في الأدب والنقد ، مستقبل الثقافة في مصر - مما يستحق بحثاً مستقلاً .

- (٣٣) راجع . مجاح عمر ، طه حسين - أيام ومعارك ، ص ٦٧ - ٧٢ ، ١٤١ - ٢١١ ، خصوصاً القسم الخاص بالوثائق . وقارن بما ذكره حمدي السكوت ومارسدن جور ، طه حسين (أعلام الأدب المعاصر في مصر ، الجزء الأول) حيث بليو حرافيا المقالات الى كتبها طه حسين في فترة الأرملة ، والأحاديث الى أدلى بها ، والمقالات الى كتبت دفاعاً عنه أو هجوماً عليه .
- (٣٤) لتذكر - إراء همة « الشذوذ » هذه - ما يقوله البطل الراوي - في « أحاديث الأربعماء » - لصاحبه : « أنا أرى الشذوذ فيك وفي أصحابك » [حديث الأربعماء ١ / ٥٦] .
- (٣٥) راجع مجموع هذه الهمم (الرائفة) في : أنور الجبدي ، طه حسين : حياته وفكره في ميزان الإسلام ، دار الاعتصام ، القاهرة ١٩٧٦ ، وقارن بتقليد للكتاب السابق في : عبد المحيد عبد السلام المحتسب ، طه حسين مفكراً ، دار إحياء التراث العربي ، ١٩٧٨ . وقارن باهمامات أخرى في : محمود محمد شاكر ، المتن ، مطبعة المدي ، القاهرة ١٩٧٦ ، ومجيب محمد الهبي . المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٧٨ . وتستحق هذه الكتابات - في تزامنها وتشابهها في الأسس الفكرية - دراسة مستقلة ، لا مجال لها في هذه الدراسة .
- (٣٦) هذا الارتباط السياسي الحديدي بالوحد أصاب بالحلل الصدقات التقليدية لطله حسين مع قادة الأحرار الدستوريين - حياته السابقين - وأحدث في هذه الصداقة صدعاً لافتاً . على أنه لا ينبغي أن ننسى استقالة أحمد لطفى السيد من منصبه ، كمدبر للجامعة المصرية ، احتجاجاً على نقل أستاذ (واحد) من أساتذتها . راجع نص خطاب الاستقالة في القسم الخاص بالوثائق من كتاب مجاح عمر ، طه حسين : أيام ومعارك .
- (٣٧) راجع : في الأدب الجاهلي ، ص ٦٢ .
- (٣٨) المصدر السابق ، ص ٦٤ .
- (٣٩) في المصدر السابق ، ص ٦٥ .
- (٤٠) من بعيد ، ص ٢١٩ .
- (٤١) المصدر السابق ، ص ٢٨١ .
- (٤٢) راجع : عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) ، ص ٣٠٢ - ٣٠٣ خصوصاً حين يقول : « كان الإحساس بالظلم الذي واجهه طه حسين نتيجة للفضيحة والثورة الى واجهته ما البيئة كتابه » في الشعر الجاهلي « هو الذي أعاد إلى ذاكرته صور الحرمان والظلم التي تعرض لها في طفولته وصباه نتيجة لجهل بيته ، هذا الجهل الذي يواجهه من جديد في رجولته . وكان كتاب الأيام تعبيراً عن حرمانه في طفولته وصباه من ناحية ، واحتجاجاً على جهل بيته من ناحية أخرى . ويتحكم في هذا التعبير كبرياء المؤلف والأديب الذي انتصر على حرمانه ورعيته في أن يظل قويا صلباً في مواجهة بيته » .
- (٤٣) الحب الضائع ، ص ٨٢ .
- (٤٤) شجرة البؤس ، ص ٣٨١ - ٣٨٢ .
- (٤٥) ما وراء الهر ، ص ٣٣ - ٣٤ .
- (٤٦) من أدبنا المعاصر ، ص ٥٩ - ٦٠ .
- (٤٧) المعذبون في الأرض ، ص ٩٧ - ٩٩ .
- (٤٨) ما وراء الهر ، ص ٤٨ - ٤٩ .
- (٤٩) الحب الضائع ، ص ٧٦ .
- (٥٠) المعذبون في الأرض ، ص ٤٥ .

- (٥١) ما وراء النهر ، ص ١٩ - ٢٠
- (٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٢ .
- (٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٧ .
- (٥٤) المصدر السابق ، ص ٢٦ - ٢٧ .
- (٥٥) المصدر السابق ، ص ٣٠ .
- (٥٦) المصدر السابق ، ص ٨١ .
- (٥٧) الملعذبون في الأرض ، ٦٩ - ٧٠ .
- (٥٨) ما وراء النهر ، ص ٤٤ - ٤٥ .
- (٥٩) حديث الأربعاء ، ٣ / ٢١٧ .
- (٦٠) خواطر ، ص ٨٢ .
- (٦١) أحلام شهر زاد ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٦٢) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٧ .
- (٦٣) راجع ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٤٤ - ١٤٥
- (٦٤) خصام ونقد ، ص ٥٨ - ٥٩ .
- (٦٥) ما وراء النهر ، ص ٢٨ - ٢٩ .
- (٦٦) ألوان ، ص ٢٨٢ .
- (٦٧) الحب الضائع ، ص ٧٥ .
- (٦٨) الملعذبون في الأرض ، ص ١٨ .
- (٦٩) ما وراء النهر ، ص ٣٠ - ٣١ .
- (٧٠) الحب الضائع ، ص ٧٥ .
- (٧١) ما وراء النهر ، ص ٢٩ .
- (٧٢) الحب الضائع ، ص ٩٩ .
- (٧٣) المصدر السابق ، ص ٧٨ .
- (٧٤) الملعذبون في الأرض ، ص ٤٧ .
- (٧٥) ما وراء النهر ، ص ٧٠ - ٧١ .
- (٧٦) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٢١١ .
- (٧٧) الملعذبون في الأرض ، ص ٢١ .
- (٧٨) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٧ .
- (٧٩) مع المتنبي ، ص ٣٧٧ .
- (٨٠) من لغو الصيف ، ص ٨٢ .
- (٨١) حديث الأربعاء ، ٣ / ٢١٧ .
- (٨٢) الملعذبون في الأرض ، ص ٩٧ - ٩٨ .
- (٨٣) على هامش السيرة ، ص ١٠ .
- (٨٤) المصدر السابق ، ص ١١ .
- (٨٥) راجع ، الحب الضائع ، ص ١٢ ، والملعذبون في الأرض ، ص ٢١ .

- (٨٦) حديث الأربعاء ، ١ / ١٤٦
- (٨٧) أحلام شهر زاد ، ص ٧٢ .
- (٨٨) الملعونون في الأرض ، ص ١٨ .
- (٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٨ .
- (٩٠) ما وراء الهر ، ص ٢٠ - ٢١ .
- (٩١) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٨
- (٩٢) حديث الأربعاء ، ١ / ١٤٧ - ١٤٨ .
- (٩٣) مع المتنبي ، ص ٩ - ١٠ .
- (٩٤) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٢٨ .



طبيعة الحديث النقدي

« أخذت نفسي بالآأ أخذك فيما أكتب ، وبأن أظهرك في وقت واحد على نفس الكاتب الذي أحلله وعلى نفسي أنا أيضاً وقت التحليل . فأنا لا أنتقب أو أستتر حين أحدث إليك ، وإنما أظهر كما أنا ، وأحدث إليك صادقاً مخلصاً » .

صوت باريس

من اللافت للانتباه أن يفرأوى القصة - عند طه حسين القاص - من القصة ، وينفى صفة القص ليؤكد صفة الحديث ، ومن اللافت للانتباه - أيضاً - أن يفرأوى ناقد الأدب - عند طه حسين الناقد - من النقد ، وينفى صفة الدرس ليؤكد صفة الحديث . ولكن هذا الأمر اللافت للانتباه يغدو أكثر قابلية للفهم عندما نقدر صفة « الحديث » باعتبارها صفة تجمع بين الناقد والأديب وتوحد بينهما . وعندئذ يبدو « الحديث » فى الأديبين الإنشائى والوصفى قرين « خواطر مرسله » ، هى بمثابة « لحظات » تثمرها صداقة متميزة ، تصل بين الناقد والقارئ من ناحية ، وبين راوى القصة وقارئها من ناحية ثانية . وبقدر ما يتحول الأدب إلى نقد فى هذه اللحظات ، أو يتحول النقد إلى أدب ، ينتسب كلاهما إلى انطباعية تتباعد بالراوى عن موضوعية القصص ، وتتباعد بالناقد عن موضوعية النقد ، فيغدو نتاج كليهما نوعاً متميزاً من « الحديث » ، لا يعنينا منه - فى هذا السياق - سوى « حديث الأصدقاء » فى مجال النقد .

١ - حديث الأصدقاء :

إن العلاقة بين الناقد الانطباعى والعمل الأدبى علاقة وجدانية أساساً . وهى ليست - بحال من الأحوال - شبيهة بتلك العلاقة شبه المحايدة ، التى تربط بين دارس الأدب ونص متعين ، أشبه ما يكون بالمادة المعطاة التى يتعامل معها العالم تجريبياً ، كما يكاد يذهب دارس معاصر مثل لوسيان جولدمان ، وإنما هى علاقة وجدانية ، أشبه بالعلاقة التى تنشأ بين

الأصدقاء ، بمعنى أنها علاقة تقوم على لون من الحب ، مصدره التعاطف ، وعلى لون من القارب ، مصدره تجارب تجربة العمل الأدبي مع تجربة الناقد . وتظل هذه العلاقة قائمة ما ظل قوامها باقياً ، وإلا فإنها تنقطع ، كالعلاقة بين الأصدقاء ، عندما يصبح التنافر هو الأساس ، أو يصبح سوء الظن - أو سوء الطوية - هو القاعدة .

والعمل الأدبي الحق - من هذه الزاوية - صوت لنفس متميزة ، هي نفس الأديب ومرآته الخاصة . ولقاء الناقد مع هذا العمل لقاء بين نفسين مؤتلفتين ، يجمع بينهما التعاطف ، وتصل بينهما حرية الإفضاء . ويزداد تعاطفهما قوة بهذه التجوى المتقطعة ، أو الدائمة ، التي يستمع معها الناقد إلى ما يحبه من العمل ، ويفضى فيها العمل بما لديه إلى الناقد . وتتجلى هذه العلاقة - أوضح ما تكون - في شكل « الحديث » ، حيث يتحدث طرف ليستمع الآخر ، أو العكس ، أو يتبادل الطرفان « حديثاً » خاصاً ، في لحظة - أو « لحظات » - توحد متميزة ، يخلو فيها كل من الطرفين إلى الآخر ليفضى كل بما لديه . إن وعى الراوى - في قصص طه حسين - بهذه الخاصية هو الذى جعله ينفى عن نفسه - أكثر من مرة - صفة « القص » ليؤكد صفة « الحديث » . كما أن هذا الوعى نفسه هو الذى جعل طه حسين الناقد ينفى عن عمله - أكثر من مرة - صفة « الدرس » أو « النقد » ليؤكد صفة « الحديث »

« والحديث » الذى يقصد إليه كل من الراوى والناقد تواصل لغوى حر ، يقوم على « الخواطر المرسله » التى يتبادلها طرفان ، ويتم في « لحظات » أقرب إلى الخلوة والتوحد بين نفسين ، حيث لا توجد قواعد محددة سلفاً لتوجيه مجرى الخواطر فى إرسائها ، ويحدث بشكل طبيعى يتسم بالتلقائية والعفوية ، دون أصول أو أعراف خارج إطار اللحظة أو اللحظات . ويتطوى هذا التواصل الحر على خطاب يتيح الاتصال بين طرفين أو أكثر ، ولكن الخطاب نفسه - مثل الموقف أو السياق - لا يتسم بالتحديد ، بل بالرونة ، ولا يهدف إلى أداء وظيفة ثابتة ، بل تتحول الوظيفة مع التحول الدائم لمجرى الخواطر المرسله . وتتجاوز وظائف متعددة للغة - في هذا « الحديث » - تجاور الخاطرة التى تعبر عن انفعال مع الخاطرة التى تحمل معلومة ، مع الخاطرة التى تقفز فوق الانفعال والمعلومة معاً ، لتفضى إلى « لحظة » مغايرة .

وقد يبدأ « الحديث » - في لحظة من هذه اللحظات - من نقطة بعينها ، ولكنه لا يلتزمها التزاماً صارماً ، بل يمضى الحديث هيناً لنا فى مسارب متعددة ، قد لا يصل بينها رابط سوى الحالة الوجدانية المسيطرة على اللحظات التى يدور فيها الحديث . والاستطراد والتفريع^(١) - بل الانقلاب المنطقى ، أحياناً ، من فكرة إلى نقيضها - سمة أساسية لمثل هذه

اللحظات التي يتوجه فيها الحديث في كل اتجاه ، ليصبح أقرب إلى «المسامرة الحرة» أو «أحاديث ما بعد العشاء» فيما يقول ناقد مثل ديفيد ديتشس^(٢) ، أو أقرب إلى «الخواطر المرسلة» فيما يقول طه حسين نفسه .

على أن المهم في «الحديث» ليس الاستطراد أو التفرع وإنما التلقائية التي يتحرر فيها طرفان ، والعفوية التي تتناجى معها نفسان ، والتوحد الذي يصل بينهما ويفصل ما بينهما وبين الآخرين ، وكأن كل طرف يقول للآخر ما قالته شهرزاد لشهريار الملك :

« اسمع مني وتحدث إلى أو لا تسمع مني ولا تتحدث إلى ! لقد خلصت نفسك لي
كما خلصت نفسي لك ، فليفرغ كل منا لصاحبه ، فقد غفل عنا كل شيء لأننا
خرجنا من كل شيء وبعدنا عن كل شيء ... المهم أن نتحدث نفسك إلى نفسي
وأن يصل إلى نفسي حديث نفسك سواء أحمله إلى الصوت أم انتهت به إلى نجوى
الضمير » .^(٣)

وليس من المصادفة - مع هذا الوعي الذي أشير إليه عند الراوي والناقد - أن تحتل لفظة «الحديث» مكاناً أساسياً في عناوين كتب طه حسين . هناك «حديث الأربعاء» عن الأدب العربي القديم ، وهناك «حديث الأحد» عن الأدب الأوروبي ، خصوصاً الفرنسي . وقد جمع طه حسين مقالات الحديث الأول في ثلاثة مجلدات تحمل نفس العنوان ، وجمع بعض مقالات الحديث الثاني في مجلدين بعنوان «لحظات» . وهناك فضلاً عن «حديث الأربعاء» و «حديث الأحد» سلسلة من المقالات كتبها طه حسين ، مثل «حديث الخميس» و «حديث السبت» و «حديث اليوم» و - أخيراً - «أحاديث رمضان» ،^(٤) ولنضيف إلى هذه المقالات كتابي طه حسين «من حديث الشعر والنثر» و «أحاديث» لتظهر أهمية لفظة «الحديث» ودلالاتها . وإذا أضفنا إلى هذا كله عنواني كتابين آخرين ، مثل «كلمات» و «خواطر» تجلت لنا الأهمية التي يحتلها «الحديث» ، من حيث صلته بالخواطر المرسلة من ناحية ، وبالكلمات التي تدور في لحظات متميزة من ناحية أخرى ، بحيث تقترن الكلمات والخواطر بالصوت الذي يتردد في الحديث ، سواء أكان هذا الصوت «صوت باريس» أم «صوت أبي العلاء» .

ولا يقتصر الأمر - في هذا السياق - على مجرد التأثر بـ «أحاديث الاثنين» لسانت بييف ، بل يتجاوزه ليصبح «الحديث» عتصراً من العناصر التكوينية في نقد طه حسين ، بحيث يبدو «الحديث» - في أغلب الأحوال - تجسيدا لعلاقة صحيحة في «لحظات» أقرب إلى لتوحد والخلوة إلى آخر . ولذلك كان طه حسين الناقد يرى أن تعامله مع الأعمال الأدبية «إنما

يصور لحظات من حياته قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذى عنى بدرسه^(٥) . والأساس فى هذه «اللحظات» هو صحبة الأصدقاء ، تلك الصحبة التى يتحدث فيها صديق مع آخر ، بكى يعود هذا الصديق ليتحدث إلى القارئ - الصديق اللاحق - عن هذه اللحظات ، قائلا له - منذ البداية :

وأعدت نفسى ألا أعددك فيما أكتب ، وبأن أظهره فى وقت واحد على نفس

الكاتب الذى أحله وعلى نفسى أنا أيضا وقت التحليل ، فلأنا لا أنتخب أو أستتر

حين أتحدث إليك . وإنما أظهر كما أنا .^(٦)

والعملية التى يقوم بها الناقد - على هذا النحو - عملية «حديث» مزدوجة ، يتحدث فيها الناقد - أولا - مع الأديب ، من خلال عمله أو حوله ، ويتحدث فيها الناقد - ثانيا - عن الأديب إلى القارئ . وبين هذا «الحديث مع» و «الحديث إلى» تتحرك العملية النقدية ، فى دائرة علاقة الصداقة التى تصل - أولا - بين الناقد والأديب ، وتصل - ثانيا - بين الناقد والقارئ .

وليس يكفى - فى إطار «الحديث مع» - أن نذكر عنوان كتاب مثل «مع المتنبي» ، أو عنوان كتاب آخر مثل «مع أبي العلاء فى سجنه» ، بل نتجاوز العنوان إلى داخل الكتابين حيث يعلن طه حسين - فى الكتاب الأول - أنه لا يريد درسا ولا بحثا للمتنبي وإنما يريد «صحبة ومرافقة ليس غير» ،^(٧) أو يعترف - فى الكتاب الثانى - قائلا : «أحب أبا العلاء وأريد أن أتحدث عنه حديث الصديق» ،^(٨) أو يقول - فى كتاب ثالث - «أنا أحب أبا العلاء وأكلف به وأحب التحدث عنه» التحدث اله .^(٩)

وإذا كان «الحديث مع» الأديب يتم فى إطار من العفوية والتلقائية فإن «الحديث إلى» القارئ لا يخرج عن هذا الإطار ، ذلك لأن كلا الحديثين وجهان لعملية واحدة . ويوضح لنا طه حسين طبيعة هذا «الحديث إلى» عندما يحدد علاقته بالقارئ على النحو التالى :

«لا ألتقى القارئ ولا أترصاه ولا أبتغى إليه الوسيلة . وإنما أعطيه ما عندى

وأحدث إليه بما يخطر لي . وأسير معه سيرتي مع ذوى خاصتى الذين ألقاهم مصحبا

ومسبا . والذين لا أسألهم فيما يريدون أن أتحدث إليهم ولا يسألوننى فيما أريد أن

يتحدثوا إلى . وإنما هى الحياة تجرى بيني وبينهم سهلة سمحة يسيرة . تفطروا إلى أن

نحياها كما تفطروا إلى أن نبادل فيها الرأي وندير فيها الحديث» .^(١٠)

وبقدر ما يصحب طه حسين صديقه الأديب زمنا ، يطول أو يقصر ، ليتحدث فيه معه ، فإنه يصحب صديقه القارئ زمنا آخر ، يطول أو يقصر ، يتحدث فيه عن صديقه الأول . وقد ينبه طه حسين القارئ - كما فى حالة المتنبي - إلى أن حديثه إنما هو «خواطر

مرسلة تثيرها في نفسى قراءة المتنبي في قرية من قرى الألب في فرنسا » ، ^(١١) أو يقول طه حسين للقارىء - كما في حالة أبى العلاء - ما قاله قاليرى عن ديحا الرسام : « لن يكون هذا إلا نحواً من حديث النفس تعرض فيه كما تريد ذكرياتى والآراء المختلفة التى كونتها لنفسى فى شخص ممتاز » . ^(١٢) وينبه طه حسين - فى هذا السياق - إلى طبيعة علاقته - كناقد - بالمؤلفين ، فى أقوال من قبيل : « أحب ... أن أرى أشخاص المؤلفين وأن أتحدث إليهم وأستمع لهم » ، ^(١٣) أو يصف طبيعة استجابته النقدية إلى أعمالهم التى يحبها ، فى عبارات من مثل . « لم أفكر فى قصص ولا فى وصف ولا فى أشخاص ولا فى حوار ، وإنما رأيت نفساً عذبة تتحدث إلى حديثاً عذبا فأغرقت فى الاستماع لهذا الحديث » . ^(١٤) وبقدر ما يحدد طه حسين - فى هذا السياق - « القصة » على أنها « أشبه شئ بحديث يقصه صديق على صديق فى غير تكلف ولا تأتى » ، ^(١٥) أو يحددها على أنها « حديث صديق هو الكاتب إلى صديق هو القارىء » ، ^(١٦) يحدد طه حسين « الشعر » بنفس الصفة ، ليصبح زهير الشاعر الجاهلى - مثلاً - « شاعر قومه . وهو يتحدث عنهم ويتحدث إليهم » . ^(١٧) وبقدر ما ينبه طه حسين القارىء إلى أن حديث الأصدقاء يصدر « عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم » فإنه يحرص على أن يسير مع هذا القارىء سيرته مع دوى خاصته . فيصف له مشاعره الخاصة فى تلقائية تامة ، أو يحدثه عن مرضه مثلاً ، ^(١٨) أو يصف له موضعه ووضعه على هذا النحو اللافت :

« أبدأ هذا الحديث الذى أستأنفه عن لزوميات أبى العلاء فى آخر ساعة من ساعات النهار . وأول ساعة من ساعات الليل . وفى يوم من أيام الصيف الفرنسى ... »

ولكن علاقة الصداقة التى تربط بين الناقد والأديب ، والتى تحدد الخصائص الأساسية لـ « الحديث مع » ، علاقة من نوع خاص ، أعنى أنها علاقة قد ينصح فيها الصديق صديقه حيناً فلا ينبئه إلا بالحق ، ولكنه يخفف له - فى أغلب الأحوال - جناح التعاطف ، متيحاً له أن يتخفف مما لديه ، ليشارك كلاهما فى نجوى مريحة ، قد لا ينطق فيها سوى صوت واحد . ولذلك يبدو « الحديث » - فى هذه الصداقة - أقرب إلى « حديث الإفشاء » منه إلى حديث الحوار ، كما أن « الصداقة » أو « الصحبة » ، التى يدور على أساسها هذا الحديث ، ليست صداقة الحوار التى تجمع بين طرفين متساويين فاعلين ، لتحفظ لكل منهما استقلاله ، فى نفس الوقت الذى تعدل من كليهما ، وإنما هى صداقة الإفشاء التى تقوم على صوت واحد ، يستريح صاحبه عندما يفضى بما لديه إلى الطرف الآخر .

وعندما يستمع المفضي - في هذا اللون من «الحديث» أو هذا النوع من «الصدقة» - إلى صوت الطرف الآخر فإنه لا يتقبل منه - في حقيقة الأمر - سوى ما يتناسب مع ما لديه ، ولا ينصت إلا إلى ما يمكن أن يكون باعنا له على مضية في الإفضاء . ولذلك يتحول العمل الأدبي ليصبح «مرآة» للناقد ، خصوصا حين يجد الناقد - في الحديث مع العمل - بعض ما يعكس ما في داخله ، بنفس الطريقة التي يتحول فيها الصديق المستمع إلى مجرد مرآة لمشاعر الصديق المتكلم ، وكما يتحول الصديق المستمع إلى طرف سالب ، تكون مهمته إراحة الصديق المتكلم ، بمجرد الإنصات إلى إفصائه ، بدل أن يواجهه معه - بالحوار - هذا الذي يدفعه إلى الإفضاء والبوح ، يتحول العمل الأدبي إلى طرف سالب ، يعكس صوت الناقد ، مثلما تعكس المرأة ما يقابلها من صور .

ولعل قناعة طه حسين - الناقد - بهذه الصداقة السلبية هي التي جعلته يلح على جانب من قيمة الأدب يرجع إلى ما يجده القارئ من صدق لنفسه في الأعمال الأدبية . لقد كانت هذه القناعة - على الأقل - السبب في إعجاب طه حسين برواية «زنوبيا» لمحمد فريد أبي حديد ، ذلك لأننا نرى في هذه الرواية «كثيرا من عواطفنا ، وكثيرا من أهوائنا ، وكثيرا من نقائصنا» .^(١٩) كما كانت هذه القناعة وراء ما قاله طه حسين لقارئه ، من قبيل : إنك ستجد في هذه القصة أو تلك لونا من الصراع «يكون جزءا من فطرتك وحياتك ، أو هو كل فطرتك وحياتك» ،^(٢٠) حيث «تجد نفسك وعواطفك وحياتك ممثلة ... من كل الوجوه أو من بعضها» ،^(٢١) وحيث يبدو الكاتب وكأنه «يمثل نفسك كما هي ، ويمثل لك نفسك كما تحب أنت أن تكون» .^(٢٢)

ولن يطلب الناقد - في هذا «الحديث مع» العمل الأدبي - صحة الحوار المتكافئة بل صحة الإفضاء ، فافرضا على العمل الأدبي - في غير مرة - أن يسمع له ، أو يحدنه عما يراه . ولن يتأثر الناقد من هذا العمل إلا بالأشياء التي هو متأثر بها فعلا قبل أن تبدأ لحظات الصلابة ، أو قبل أن تبدأ عملية الحديث مع العمل . ولذلك تتحول العلاقة بين العمل الأدبي والناقد - ومن ثم القارئ - إلى علاقة سلبية ، تبدأ من تلافى الدائرة الوجدانية للعمل الأدبي مع الدائرة الوجدانية للناقد ، عند نقطة بعينها ، قد تكون موجودة في العمل ، وقد تكون مرتبطة بجزئية من جزئياته ، وقد تكون مفروضة على العمل منذ بداية الحديث معه ، فالمهم أن تتجاوب تجارب الناقد مع تجربة العمل ، لتصبح تجربة العمل صدق لتجربة الناقد ، أو عنصرا موازيا ، أو متمما ، لا يتنافر مع إطار جاهز لتجارب موجودة سلفا ، بحيث تصبح جدة

التجربة التي يطرحها العمل قرينة الزوايا الجديدة التي يتبدى بها شيء ثابت ، موجود سلفا . ولولا هذا التجاوب بين إطار قبلي جاهز وعناصر جديدة ، تعكس هذا الإطار ، أو تجد لها مكانا فيه ، لما أمكن للعمل أن ينال تعاطف الناقد ، ولما أمكن أن يتم - أصلا - « الحديث مع » العمل الأدبي .

إن تعاطف الناقد مع العمل - بهذا المعنى - قرين الحب الذي يستشعره الصديق إزاء صديقه الذي يعينه على الإفضاء . أعنى أن التعاطف مرتبط بما يمكن أن يكون في العمل نفسه من صدق لما عاناه أو يعاينه الناقد ، فبمثل هذا الارتباط يتحقق التجاوب بين الناقد والعمل ، ويتأثر الناقد بما يسمى « صدق اللهجة » في العمل ، وهو تعبير يشير إلى صدور ما في العمل عن قلب يحمل ما يحمله قلب الناقد . أو عن قلب يعانى ما يعاينه الناقد .

ولن يختلف ما يؤكد طه حسين للقارئ - في هذا السياق - عندما قال : « أنت تعلم أن الشرط الأساسي للإعجاب بقصة ... هو أن تستطيع فهم أشخاص القصة وتمثل نفسك بينهم وحياتك في حياتهم »^(٢٣) عما كان يقصده ميخائيل نعيمة بقوله : « ومتى طالعت وجدك أيها القارئ في بيت من الشعر فقل إن صاحبه شاعر » .^(٢٤) إن كلا القولين يرتبط بهذه الراحة التي يجدها الأصدقاء في « حديث الإفضاء » . تلك الراحة التي تتحقق عندما ينعكس ما في العمل الأدبي ليصبح صدق لما في داخل الناقد ، بحيث يصبح حديث الناقد إلى العمل أو عنه أقرب إلى الحديث مع النفس .

وما أسهل أن ينزلق الناقد - والأمر كذلك - إلى « الحديث مع » العمل الأدبي عن مشكلاته الذاتية ، الخاصة أو العامة . كما رأينا في الفصل السابق . وما أسهل أن ينزلق الناقد - فضلا عما سبق أن أشرنا إليه - إلى استغلال العمل الأدبي للحديث عن بعض شجونه السياسية ، لتصبح أبيات المتنبي - مثلا - ذريعة للحديث عما هو خليق « أن يتمثله المصريون في عصرهم الحديث هذا كلما أتيح لهم الائتلاف بعد الاختلاف ، والاتفاق بعد الافتراق »^(٢٥) ، أو ذريعة للحديث عن أخلاق المصريين المحدثين . عندما يقعون فريسة للإذعان أو الخنوع السياسي . وعندما ينحرف طه حسين بعيدا عن النص ، تحت وطأة انفعاله بهذا الخنوع السياسي للمصريين المحدثين . يتوقف عند بيت المتنبي :

نامت نواظير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وماتفى العناقيد

فيجعل من البيت وسيلة للحديث إلى القارئ عن همومه السياسية ، في تداعيات شجية من قبيل :

«ولست أعرف أصدق في مصر ولا أبرع في تصويرها من هذا البيت ... وما أرى إلا أن المتنبي قد أظم البلاغة والحكمة حقاً . حين وفق لهذا البيت الذى يختصر لونا من حياة مصر . منذ أبعد عهودها بالتاريخ إلى هذا العهد الذى نحيا فيه . ولو أن التاريخ أراد أن يحصى الثعالب التى عدت على مصر وأموالها . فأخذت منها ما أطاقت وما لم تطلق حتى أدركها البشم وما هو فوق البشم . ونواظيرها نائمة . ولادتها غافلون . وأموالها مع ذلك لا تفتى ولا تنفذ . ودول الثعالب يتلو بعضها بعضا . ويقفرو بعضها إثر بعض . أقول لو أراد التاريخ إحصاء هذه الثعالب لما استطاع . ولست أدري : أياى يوم يكذب فيه هذا البيت من شعر المتنبي . فلا تنام نواظير مصر . ولا تبشم الثعالب فيها . ولا يعدو الماكرون الغادرون على أهلها الآمنين الغافلين ؟ ! » . (٢٦)

وقد يكون - في هذا الإفضاء الشاجى - بعض ما يثير وجدان القارئ المصرى ، في أيام طه حسين أو في أيامنا ، ولكن البيت نفسه يحنق ويحنق علاقاته بالقصيدة ، ويصبح مثيرا لإفضاء مرتبط بالهم السياسى عند الناقد ، تماما مثلما ارتبط عنوان مسرحية «الغربان» لهزرى بك بهذه الهموم ، فقال الناقد :

«لست أعرف عنوان قصة تمثيلية أشد من هذه القصة صدقا . وأكثر منها تأثيرا في النفس . وأبداع في تصوير لون من ألوان الحياة الممزقة التى نراها » . (٢٧)

وإذا كان الهم السياسى المسيطر على هذا الإفضاء يتيح للناقد أن يقول عن مسرحية هزرى بك : «كأن الكاتب لم يضعها لفرنسا وإنما وضعها لمصر» (٢٨) فإن هذا الهم نفسه هو الذى يدفع الناقد نفسه - فى الحديث مع مسرحية «الرقص فى نصف الليل» للكاتب الفرنسى شارل ميرى - إلى الحديث عن «الديمقراطية» فى مصر ، وعن أعضاء «البرلمان» فى مصر ، فتحنق المسرحية ليسمع القارئ :

«آه ! لقد أحب أن يقرأ المصريون أناطول فرانس وغيره من الكتاب . لقد أحب أن يقرأوا ألفونس دوديه ولاسيا قصته نومار ومستان . لقد أحب أن يقرأوا الكونت دى لوجيه . ولاسيا قصته المشهورة التى هى آية من آيات اليان . وهى حديث الموتى . لقد أحب أن يقرأوا موباسان . لقد أحب أن يقرأوا الكتاب الفرنسين جميعا . ليعرفوا كيف يعبت الكتاب الفرنسيون فى قصصهم الروائية والتمثيلية بأعضاء المجالس النيابية وبالوزراء ورؤساء الوزراء . بل برؤساء الجمهورية . بل بأعضاء الجماع العلمية . لقد أحب أن يقرأ المصريون هذه الكتب ليعلموا أن البرلمانات والحكومات والجماع العلمية والهيئات السياسية فى أوروبا ليست سكرًا

يخاف عليه أن يذوب أمام النقد . فيبالغ في حمايته والاحتياط له . ولكن بعدت
عن القصة التي أنا بإزائها . وأنا معذور في هذا الاستطراد . لقد اضطرت إليه
اضطرارا . لأن في هذه القصة عبثا بأعضاء البرلمان الفرنسي . ولقد أعضاء البرلمان
قضية في مصر .^(٢٩)

٢- الأنا الطاغية :

إن الحديث النقدي - على هذا النحو - حديث يصدر عن صداقة تصل بين أطراف
ثلاثة : أولها الناقد الذي يتحدث ، وثانيها العمل الأدبي - أو الأديب - الذي يتحدث معه
الناقد أو عنه ، وثالثها القارئ الذي يتحدث إليه الناقد . وإذا كان الوضع المتوسط للناقد ،
في هذه الصداقة ، يتيح له الحديث مع الأديب أو العمل الأدبي ، وعنها في نفس الوقت ،
فإن هذا الوضع نفسه هو الذي يتيح له أن يصل بين العمل والأديب من ناحية ، والقارئ
من ناحية ثانية ، في علاقة محددة ، تمكنه من أن يتحدث إلى الجميع وعندهم . ولكن لأن
الصداقة التي تصل بين هذه الأطراف تعتمد على الإفضاء أكثر مما تعتمد على الحوار ، فإن
هذه الصداقة تحول العلاقة بين الأطراف إلى علاقة غير متكافئة ، أعنى علاقة يخل فيها التوازن
بين الأطراف من ناحية ، ويسيطر فيها طرف على بقية الأطراف من ناحية ثانية .

وفي هذه العلاقة غير المتكافئة ، لا تبدو ذات الناقد وكأنها ذات تتوسط بين طرفين
لتصل بينهما ، وتمكن كليهما من الحوار المتكافئ مع الآخر ، أو تمكن ثانيهما - القارئ - من
التعرف على الخاصية النوعية للأول ، بل تبدو ذات الناقد - في سياقات كثيرة - ذاتا تفصل
بين الطرفين وتلغى فعاليتيهما المستقلة ، خصوصا عندما يتحدث هذه الذات عن نفسها أكثر مما
تتحدث إلى الطرفين .

وبقدر ما يلغى « الإفضاء » إمكانية الحوار بين الأطراف ، فإنه يحول الحديث نفسه إلى
نحوى متقطعة أو متواصلة ، يعلو فيها صوت واحد طاغ ، متكرر الرجوع ، يفرض « أنا »
ثابتة ، هي « أنا » الناقد . وليس من قبيل المصادفة أن يسيطر ضمير المتكلم على الحديث
النقدي ، عند طه حسين ، فيحتل مكان الصدارة ، لا يكاد يدنو منه سوى ضمير المخاطب ،
الذي قد يحتل المرتبة الثانية ، لكنه يظل ضميرا مذعنا ، تابعا ، سالبا . إن صوت الناقد - في
هذا السياق - يصدر عن « أنا » تتوجه إلى « أنت » لها أن تقبل أو ترفض ، لكن عليها أن
تسمع أولا . وبين هذه « الأنا » الطاغية التي تتحدث ، وتلك الـ « أنت » المذعنة التي تسمع ،
يختفي الـ « هو » ، أعنى العمل الأدبي الغائب - أو الأديب - الذي يفترض أن يدور حوله
الحديث النقدي كله .

هكذا يتحدث طه حسين - إلى القارىء - عن عبيد الله بن قيس الرقيات قائلا : « وأنا أحب أن تقرأ أخبار هذا الشاعر في كتاب أبي الفرج فستشعر بشيء شعرت به أنا ، وهو أنه حلو النفس ، خفيف الروح ، عذب الشعر » ، ^(٣٠) أو يتحدث - عن شخصية المتنبي في صباه - إلى القارىء بقوله : « والذي يعينى ويجب أن يعينك هو أن شعور المتنبي الصبي بهذه الضعة ، أو بهذا الضعف من ناحية أسرته وأهله الأدنين ، قد كان هو العنصر الأول الذى أثر في شخصية المتنبي وبغض إليه الناس » ، ^(٣١) أو يتحدث عن شعر المتنبي نفسه في عبارات من قبيل : « ولكنى أقف من هذه القصيدة عند هذين البيتين اللذين يصل فيهما المتنبي إلى قصيدة تعجبني ، ولعلها تعجبك ، وهما قوله : ^(٣٢)

ويوم وصلناه بليل كأنما على أفقه من بوقه حلل حمر
وليل وصلناه بيوم كأنما على منته من دجنه حلل خضر

ومن الواضح أن ضمير المتكلم هو الضمير الطاغى في كل هذه النماذج الثلاثة ، أما ضمير المخاطب فهو قرين مستمع سلبي ، عليه أن يسمع لعله يشارك في الإعجاب ، لكنه - في كل الأحوال - يجب أن يشعر بما يشعر به الناقد . وليس من الضروري أن يتساءل هذا المستمع عن سلامة المفارقة التى تجعل « من أخبار هذا الشاعر في كتاب » دليلا على أنه « عذب الشعر » ، أو أن يتساءل عن سلامة التحليل الذى أدى إلى ما يشبه اليقين عن « شعور المتنبي بهذه الضعة » ، أو يتساءل - أخيرا - عن البيتين اللذين يقطعان من قصيدة ليصبحا - وحدهما - قصيدة تعجب . ليس من الضروري أن يتساءل المستمع عن هذا كله ، بل عليه أن يستمع ، ومن ثم يشعر ويعنى ويعجب ، دون أن يتميز شعوره عن إعجابه إلا من حيث هما استجابة مرهونة بضمير المتكلم الطاغى لهذه الأنا .

وعلاقة هذه الأنا الطاغية للناقد بالقارىء علاقة تستحق التأمل ، ذلك لأنها علاقة تنطوى على مفارقة لافتة . وتبدأ هذه العلاقة بطغيان (الأنا) التى تواجه (الأنت) لتفرض عليها الإذعان . ولا يخامر الناقد - فى هذه الحالة - أى شك فى أن القارىء سامع مجيب مطيع ، يعجب بما يعجب به الناقد ، أو يرى الأعمال الأدبية بعينه . ويسمع القارىء عندئذ - شيئا من قبيل :

« لم أحدثك عن هذه الراهبة البائسة السعيدة إلا لأن حديثها أعجبني وراقى وأثر في
نفسى أبلغ التأثير » . ^(٣٣)

« لست أتردد في الرضا عن هذه القصيدة والحب والإعجاب بها . ولست أكره أن

تشاركني في هذا الرأي وأن تشاطرنى في هذا الحب وهذا الإعجاب . (٣٥)

لكن هذه العلاقة بين الأنا الطاغية للناقد والأنا المدعنة للقارئ تتجلى - في أحيان أخرى - على نحو مخالف ، خصوصا عندما يستشعر الناقد إمكانية تأني القارئ على ما يفرضه الأنا الطاغية . وقد يلجأ الناقد إلى تأكيد إعجابه بالعمل الذى قرأه ، أو الحديث عن الفتنة التى تتجاوز الإعجاب ، أو الإشارة إلى أنه قرأ العمل - على غير عادته - أكثر من مرة - وعندئذ يخاطب الناقد القارئ في عبارات من قبيل :

« لست أزدى أعجبك هذه القصة ! ولكنى أعلم أنها أعجبتنى . وربما كان لفظ الإعجاب دون ما أريد أن أقول . أعلم أنى فتنت بها فقرأتها مرتين . ولها أقروا القصة مرتين . أعجبتنى هذه القصة وأنا مع ذلك أشك في أنها ستعجبك . » (٣٦)

ولكن هذا الشك الذى يخامر الناقد في إذعان القارئ له لا يقلل من حدة (الأنا) الطاغية في حديثه ، بل على العكس ، قد تتصاعد درجة طغيان الأنا ، فيتحدث الناقد حديثا لا يقل عنصر الثقة فيه عن الاستفزاز ، من مثل :

« أعتنى ألا تعجبك هذه القصة . وليس يدهشنى ألا تعجبك ... ومع ذلك فأنا أريد أن تعجبك هذه القصة . وأريد أن تؤثر فيك هذه القصة . » (٣٧)

وقد يخفى الاستفزاز أو الثقة ، في الحديث بين الناقد والقارئ ، لتحل محلها مراوغة من الناقد لإثارة تعاطف القارئ إزاء العمل الذى يتحدث عنه الناقد ، وجذب القارئ - من ثم - إلى منطقة الإذعان ، وذلك بالتقليل من درجة الثقة التى تعلنها الأنا . وعندئذ يبدو صوت الناقد - في الحديث - أكثر تواضعا ، يستبدل بالثقة والاستفزاز الغنى والرجاء ، ويستبدل بالحزم الظن ، فيقول للقارئ :

« هي قصة أعجبتنى وأظن أنها ستعجبك . بل أعتنى أن تعجبك . » (٣٧)
« أشعر أيضا بشيء من الخوف لأنى أحس أنى سأتورط في تقصير شديد عن أن أبعث في نفسك مثل ما بعث الكاتب في نفسه من الراحة والرضا والاجتهاد . » (٣٨)
« ولست أطلب إليك إلا شيئا واحدا هو أن تعذرنى إذا لم أبلغ رضاك . » (٣٩)

ولكن مثل هذه المحاولة المراوغة لا تخفى - حتى في حانه التواضع والرجاء - طغيان «أنا» الناقد ، وحرصها الدائم على أن ينجذب القارئ إلى المشاركة في مشاعرها الذاتية . إزاء الأعمال التى تعجب بها . ولعل هذا هو السبب في إضفاء الأنا على حديثها طابعا تحييليا ،

بعدي بالمتلقي إلى فعل أو انفعال إزاء العمل الأدبي ، على نحو يحس فيه القارئ ما يحسه الناقد . وإذا أردنا نموذجاً على ذلك فمن الممكن التوقف عند الأبيات اللاحقة التي قالها المتنبي - فيما يقول الرواة - حين مرّ بقنسرين فسمع زئير الأسد . والأبيات لافقة لما فيها من حوار بين شاعر متوحد وأسد الفراديس :

أجارك يا أسد الفراديس مكرم	فتسكن نفسي أم مهان فسلم
ورائي وقدامي عداة كثيرة	أحاذر من لص ومنك ومنهم
فهل لك في حلقي على ما أريده	فإني بأسباب المعيشة أعلم
إذن لأتأك الرزق من كل وجهة	وأثريت مما تغنمين وأغنم

ولقد كان من الممكن أن يلتفت طه حسين إلى التجاوب السياقي الذي يصل بين هذه الأبيات وغيرها من شعر المتنبي من ناحية ، ويصلها بغيرها من الشعر العربي السابق عليها من ناحية ثانية ، ليحدد من خلال هذا التجاوب أبعاداً دلالة الأبيات ، ولكن طه حسين لا يلتفت - فيما يتصل بهذا التجاوب - إلا إلى أن الأبيات « لا تخلو من تأثير بما سبق إليه الشعراء القدماء ، ولاسيا امرؤ القيس والفرزدق من مناجاة الذئب والأسود » . ولا يلاحظ الناقد أن الشاعرين اللذين يحيل عليهما لم يتحدثا عن « الأسود » ، إذ ليس هذا ما يعنيه في المحل الأول ، لأنه معنى - أساساً - بمشاعره الأولية الخاصة إزاء الأبيات . ولذلك تنفصل الأبيات عن سياقها انفصلاً يحولها إلى مثير يدعم استرسال الأنا في خواطرها ، فيعثرها على التخيل والتخييل معا ، ليتجه حديثها إلى القارئ الوجهة التالية :

« هل أحسست في البيت الثاني ما أحسه أنا من امتلاء قلب الشاعر بالوحدة والعزلة والفراغ . إن صح أن تمتلئ القلوب بهذه الأشياء ؟ وهل رأيت الفقى كما أراه في هذا البيت وحيداً شريداً في فضاء الأرض الواسع . وقد اطبقت عليه ظلمة الليل العريض . وقد انصرف الفقى عن عدو وهو مقبل على عدو . وهو يسمع زئير الأسد ويكاد يسمع خطا قطاع الطريق . ويكاد يرى أشخاص هؤلاء اللصوص الذين يأخذون السبيل على المحتمعين . فكيف هذا الشريد الطريد ؟ . وهل أحسست في هذين البيتين الآخرين ما أحسه أنا من هذا الندم اللاذع والحسرة الممضة . ومن حزن الفقى لأنه لم يجد بين الناس من يعينه على تحقيق آماله . فإذا هو يود لو وجده بين هذه الأسود الزائرة الكاسرة ؟ أسمعت الأسود لغناء هذا الحزن ؟ لست أدري ولكن المحقق أنها لم تحفل به ولم تستجب له . ولم تمض بينها

وبينه هذا الحلف الذى كان يتمناه عليها . وحسبه أنها قد تركت له طريقه لم تعرض له ولم تعتمد عليه «^(١٠)» .

ودلالة ضمير المتكلم المنفصل (أنا) - فى مثل هذا السياق - دلالة بارزة ، ذلك لأنها تشى بمصدر التفسير النقدى وعلته ، مثلما تكشف عن طبيعة الحكم النقدى وأداته أعنى أن (أنا) الناقد لا ترد القارىء - فى مثل هذه النماذج - إلى مجموعة من المعايير الموضوعية تتجاوزها معاً ، فترتبط بنظام مستقل للقيمة ، يلتقى فيه القارىء والناقد بعيداً عن ذاتهما التطبيقية وبعيداً عن التقلبات العارضة لمزاجها ، وإنما ترد هذه الأنا القارىء إلى نفسها فحسب ، حيث يصبح إطارها الذاتى الخالص هو المجال الآتى الذى يدور فيه التفسير والحكم ، وجوداً أو عدماً . ولا تتوسل هذه (الأنا) بالتحليل ، فى هذا السياق ، بل تعتمد على الصدى الشعورى الذى تخلفه الأبيات فى وجدانها . ولا تلح هذه (الأنا) على تشريح الأبيات من حيث علاقاتها الداخلية أو الخارجية ، بل تلح على استبطان عفوى لمشاعرها ، ليتحول الاستبطان إلى ما يشبه إحساس المتخيل الذى يوحد بين تجربته الآتية وبعض ما تثيره الأبيات ؛ فيضيق من دلالة الأبيات بقدر ما يوسع من مجال الحديث لنفسه وعن نفسه ، ولهذا السبب تصبح الإحالة - فى الحكم - إحالة ذاتية ، ويضيق مدى الإشارة المرجعية - فى التفسير - فلتلتصق بالمجال الذاتى لمشاعر الأنا ، بدل أن تعتمد على النص الذى يظل غائباً وصامتاً فى آن .

ومن هذا المنظور تبدو الصيغة اللغوية «أما أنا» صيغة دالة ، خصوصاً عندما تتكرر على هذا النحو اللافت :

«أما أنا فيعجبى جداً تصويره هذه الديار وقد خلت من أهلها» .^(١١)
«أما أنا فأرى أنه من أروع ما قال الناس . لا فى العربية وحدها . بل فى غيرها من اللغات أيضاً» .^(١٢)

«أما أنا فأرى فى هذا شعراً جميلاً رائعاً . وأنا أعلم أن الشعراء قد أكثروا فى هذا المعنى . ولكنى أحب سداجة الشاعر فى تصويره وبعده عن التكلف فى عرضه . وأحب هذه الحياة التى يبعثها» .^(١٣)

«أما أنا فلا أرى من هذا شيئاً» .^(١٤)

«أما أنا فلا أرى فى هذا الكلام جمالاً ولا حسناً» .^(١٥)

«أما أنا فلا أرى فى هذا التشبيه إلا إغراباً ينتهى إلى السجاجة» .^(١٦)

«أما أنا فلتكون بهذين البيتين إلى غير حد» .^(١٧)

« قد يكون من الناس من يميل إلى هذا النحو من القصص . أما أنا فليست أحبه
ولا أميل إليه »^(١١)

إن هذه الصيغة - «أنا» - تجسد سطوة (الأنا) الطاغية للناقد من ناحية ، وتقتصر الإشارة المرجعية على المجال الذاتي الآتي لها من ناحية أخرى . ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن يتحدد كل شيء من منظور هذه الأنا ، أعني يتحدد جمال الشعر وروعته ، أو إغراب التشبيه وسماجته ، أو الميل إلى بعض القصص أو النفور من بعضه . وبقدر ما يتحدد ذلك كله بما تراه هذه الأنا في لحظة من اللحظات ، فإن العالم المألوف ينعكس على الأعمال الأدبية . فإذا تجاوب معها أو تجاوبت معه شعرت الأنا بالراحة ، وإلا فأنها تستشعر القلق ، أو الغربة . وبقدر ما تختزل هذه الصيغة الوجود المتعين للعمل الأدبي ، فتحيله إلى بعض ما يدور في المجال الذاتي للأنا ، فإنها تفرض على القارئ نفسه - الأنت - وضعاً سلبياً . لا يكاد يملك معه إلا أن يدور في هذا المجال الذاتي نفسه . ولا تختزل الصيغة بذلك الوجود المتعين للعمل - ومن ثم الأديب - والقارئ معاً ، بل تلغى إمكانية الحوار بينهما . مثلاً نجعل من كليهما تابعاً مدعنا . يستجيب - فحسب - للحظة التي تعانينا الأنا .

ويستوى - في هذا السياق - التوقع الذاتي اللافت للإحالة ، أو الدائرة الذاتية الحاصلة التي تنصرف إليها الإشارة المرجعية للتفسير والحكم ، مع التباعد الواضح الذي يفرضه الأداة : «أنا» بين هذه (الأنا) وبين الآخرين ، فكأنها جدار يعزلها عنهم ، مثلاً يعزلهم عنها . وبقدر ما يركز الضمير المنفصل - «أنا» - في الصيغة على ذاتي خالص فإن الأداة - «أنا» - السابقة عليه تجسد بنفس الدرجة التباعد الواضح بين هذا العالم الذاتي الطاغية ، فإنه يشير - بنفس القدر - إلى انقسام حاد ، يفصل بين عالم الناقد وعالم الآخرين من ناحية ، ويضع علمه في مرتبة أعلى من مرتبة عالم الآخرين من ناحية أخرى . وكأن (أنا) الناقد في نفس الوقت الذي ترد فيه كل شيء إليها ، تقع حاجزاً عالياً بين ماتراه هي في لحظة الحديث وبين معايير الآخرين واحكامهم ، فتبدو هذه الأنا نائية بقدر ما هي متعالية ، مغربة بقدر ما هي متوحدة ، فهي من الآخرين وليست منهم ، وهي قد تدنو بمحبتها إلى هؤلاء الآخرين ولكنها تظل بعيدة عنهم . ولذلك فهي تعيد إلى الأذهان علاقة (الأعلى) و(الأدنى) ، تلك العلاقة التي افترضها طه حسين ، ضمناً على الأقل ، بين الأديب والآخرين الذين يعيشون معه في المجتمع ، والتي برزت في سياقات «مرآة المجتمع» .

إن الناقد - في هذا السياق - يتبادل موضعه مع الأديب في العلاقة بين (الأعلى) و(الأدنى) ، ويعزز من هذا التبادل التسليم الدائم بأن «الناقد - آخر الأمر - أديب بأدق معاني الكلمة . والنقد - آخر الأمر - أدب بأصح معاني الكلمة» ^(٤٩) ولكن الناقد - في هذه العلاقة الجديدة - يحتل موضع (الأعلى) بنفس القدر الذي يفرض فيه على الآخرين موضع (الأدنى) . وبقدر ما تتقارب (أنا) الناقد - في هذه العلاقة - مع الأنا العليا التي تمثلها «مرآة الضمير» ^(٥٠) بكل دلالاتها (التي ميزت الأديب - من قبل - عن الآخرين ، وجعلته بعيداً عنهم بقدر قربه منهم) ، فإن هذا التقارب نفسه يباعد بين الأديب والناقد .

إن الناقد - في هذه العلاقة - يتحول ، دون أن يفارق منطقة (الأعلى) ، بل يزداد تمكناً فيها ، ليصبح الضمير الذي يجب أن يدعن له الأديب والقارئ على السواء . ولكن الأديب يتحول - في هذه العلاقة - من (الأعلى) إلى (الأدنى) ليتقارب مع القارئ . فيصبح كلاهما أشبه بالمجتمع الذي كان عليه أن يدعن لمرآة الضمير .

ويعطى الناقد الحق في هذا الوضع ما يتاح له من مزايا «لاتتاح للأديب المنشئ» وما تتميز به مرآته ، وهي «مرآة صافية واضحة جليلة كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجللاء» ^(٥١) . ومن السهل أن نلاحظ أن التصاق أفعل التفضيل - «أحسن ما يكون» - بمرآة الناقد دون غيرها يعطى لهذه المرآة ميزة لافتة ، لأن هذه المرآة - أولاً - «تعكس صورة الأديب نفسه ، كما تعكس صورة القارئ ، وكما تعكس صورة الناقد» ^(٥٢) ، ولأن هذه المرآة - ثانياً - تتحول لتغدو «ضميراً» يقضي بين الأديب والقارئ بالعدل «ويزن أمرهما بالقسطاس» ، ولذلك يعظم أمر النقد بالقياس إلى الأدب ، ويرتفع الناقد «إلى هذه السماء الممتازة التي تظل الأدباء والقراء جميعاً» ^(٥٣) . ويحق - والأمر كذلك - للناقد الضمير أن يعرج إلى «هذه السماء الممتازة» ليشرف منها على الأدباء والقراء جميعاً . وقد ينجح الناقد نفسه ، وهو يرتقي معراجه إلى هذه السماء الممتازة بقوله :

«ما ينبغي لي أن أقصر في ذات نفسي ولا أن أصعها حيث يجب أن توضع من الأدباء والقراء ... وإنما ينبغي لي أن أستطيل وأن أتكلف الاستطالة . وأن أرتفع وأتكلف الارتفاع . لأنني لا أريد أن أقبل على الأدباء والقراء مسالماً ولا موادعاً . وإنما أريد أن أقبل عليهم محاصماً وملعاً في الخصام . والله يعلم ما أفعل ذلك حباً في الخصام أو إيثاراً له أوروغية في الاستعلاء والكبرياء . وإنما أفعل ذلك تعمداً لايقاظ قوم نيام قد طال عليهم النوم حتى كاد يشبه الموت . وهؤلاء القوم النيام هم الأدباء والقراء» ^(٥٤) .

إن ارتفاع الناقد إلى آفاق « هذه السماء الممتازة » يوازى هبوط الأديب إلى مستوى القارئ ، ليجعل من كليهما الطرف الأدنى في علاقة يحتل فيها الناقد المكانة الأعلى . وليس « في هذه السماء الممتازة » ما يخضع له الناقد ، سوى ذوقه وعواطفه . وليس هناك ما يقيدده سوى هذه اللحظات التي تسرف فيها (الأنا) في العلو فتزى كل شيء غيرها بالغ الصغر ، فتتحول إلى (أنا) طاغية لا تقبل سوى ما تراه في لحظاتها .

وبقدر ما يكتسب الناقد - « في هذه السماء الممتازة » - صفة الحكم الذي يجب أن تُرضى حكومته في كل آن ، يتحول الأديب والقارئ معاً ، لينزل كلاهما عن مرتبة الصديق المشارك في الحديث النقدي إلى مرتبة الصديق المذعن لما تراه الأنا العليا للناقد ، خصوصاً عندما يقتن كلاهما بالنوام الذين لا يفقهون إلا على صوت هذه الأنا الذي يشبه صوت الضمير . وبقدر ما يخفت صوت الأديب والقارئ - في الحديث النقدي - يرتفع صوت الأنا ، فترتفع - والأمر كذلك - درجة تكرار ضمير المتكلم ، الذي يعكس صوت الأنا العليا للناقد ، فيسيطر على مجرى الحديث النقدي ، ليخفت - بالقياس إليه - ضمير المخاطب الذي يرتبط بالقارئ ، وضمير الغائب الذي يرتبط بالأديب أو عمله على السواء .

ولذلك تمثل الصيغة اللغوية الصارمة «أنا أنا» - في هذا السياق - حواجز تفصل بين العالم الأعلى لهذه الأنا والعالم الأدنى للقارئ والأديب معاً ، وتفرض على كليهما الإذعان لسلطتها . ولذلك - أيضاً - يقتن ضمير المتكلم - في حديث هذه الأنا إلى القارئ - بتأكيد السطوة في غير موضع ، خصوصاً عندما يلفت القارئ إلى طبيعة علاقة الصداقة بينهما ، في عبارات حاسمة من مثل « عودت القراء أن أكون معهم عندما أحب أنا لا عندما يحبون هم »^(٥٥) ، أو « لا أقبل من القارئ ، مهما ترتفع منزلته ، أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث »^(٥٦) أو « لن أغير من أخلاقي شيئاً لأرضى القراء »^(٥٧) .

ومثلاً تفرض الأنا الطاغية للناقد سطوتها على القارئ تمارس نفس السطوة على الأعمال الأدبية ، فلا تتحدث - في علاقتها بهذه الأعمال - إلا عما تراه في هذه اللحظة أو تلك . وبقدر ما يرتبط التفسير والحكم بالعالم الذاتي المتوحد لهذه الأنا ، تفتش هذه الأنا - بدورها - عما يتجاوب مع هذا العالم في الأعمال الأدبية ، فإذا وجدته شعرت بالراحة والرضا ، ومن ثم الحب ، وإذا لم تجده شعرت بالنفور والسخط ، ومن ثم الكره ، وحاولت - في الحالين - أن توصل ما تشعر به إلى القارئ ، وذلك بواسطة « خطابها » الذي يحاول - جاهدًا - أن يجذب القارئ إلى لحظات الناقد مثلاً يفرض عليه الإذعان .

٣ - تقلب الخطاب النقدي :

إن «الخطاب» هو الكيفية اللغوية التي يعتمد عليها طه حسين الناقد - في عملية «الحديث» - لتوصيل عواطفه الخاصة بالعمل الأدبي إلى القارئ من ناحية ، والوصل بين هذا القارئ والعمل الأدبي من منظور هذه العواطف من ناحية أخرى ، ويتذبذب هذا «الخطاب» - عادة - بين مستويين أقرب إلى «الإخبار» و«الإنشاء» لو استعنا بمصطلح التراث البلاغي ، وإن لم نتطابق مع مفاهيمه بالضرورة .^(٥٨)

وتؤدي لغة الخطاب - في تذبذبها بين هذين المستويين - ثلاث وظائف متباينة ، مع اختلاف بينها في درجة السيطرة ، فتركز أولى هذه الوظائف على الناقد الذي يخاطب ، لتصبح لغة الخطاب - في هذه الحالة - لغة انفعالية تكشف اللحظة أو اللحظات العاطفية التي يعانها الناقد إزاء موضوعه ، ويسلط الخطاب الضوء على الحالة العقلية أو النفسية للناقد إزاء الموضوع أكثر مما يضيء العمل الأدبي في ذاته . وتركز ثانية هذه الوظائف على المخاطب - القارئ في صيغ طلبية ، توجهه إلى أجزاء أو عناصر بعينها من العمل الأدبي ، وعلى نحو يبيىء هذا القارئ المستمع للتعاطف أو التأثير بعواطف الناقد من ناحية ، والنظر إلى العمل الأدبي من خلال هذه العواطف من ناحية ثانية . وتركز ثالثة هذه الوظائف على العمل الأدبي ، أو الأعمال الأدبية ، موضوع الخطاب ، وموضوع الحديث في آن^(٥٩) .

ويقترن البعد الإشاري - في هذه الوظيفة الأخيرة - بمستوى الإخبار ، ويصاحب - فيما يصاحب - ما يشبه منطوق حكم تصدره الأنا بعد تأملها العمل الأدبي ، أو جوانب منه ، وذلك في خطاب تقريري ، شبه محايد ، لا تغلب عليه الوظيفة الانفعالية ، وإن لم تنسحب تماماً من الخطاب ، ولذلك يختفي ضمير المتكلم المنفصل - «أنا» - إلى حين ، ويُختزل طرف الخطاب ، المخاطب والمخاطب ، ليم التركيز على موضوع الخطاب نفسه . وكأن الطابع شبه المحايد لإشارية «الإخبار» - في هذه الحالة - سعى إلى تأكيد صحة الحكم النقدي ، وإيحاء بأن مصدر هذا الحكم قاض «يقضى... بالعدل ، ويزن... بالقسطاس» .

وفي إطار هذا المستوى يسمع القارئ أحكاماً من قبيل :

«إن المتنبى بحسن المقابلة بين الأضداد في أنفسها . كما يحسن المقابلة بين الألفاظ التي يختارها ليدل بها على هذه الأضداد . فإذا تمت له المقابلة بين المعاني المتضادة وتم له الاختيار الحسن للألفاظ التي تدل عليها . عرف كيف يضعها في موضعها من النظم . وكيف يلائم بينها وبين ما يسبقها وما يلحقها من الألفاظ . وتأتى له

بذلك تحقيق شيء من الاتساق البديع يلهيك ويشغلك عما تكلف الشاعر من الجهد

في تحقيق هذا الفن . « (١٠٠) »

أو يسمع القارئ عن بعض قصائد حافظ وشوقي وأحمد نسيم شيئاً من قبيل :

« وكلهم قد جدّ في نخب الألفاظ وإتقان النظم وإحكامه وإقرار القافية في نصابها

فوفق من هذا كله إلى الشيء الكثير . وكلهم قد اجتهد في الغوص على المعاني - كما

يقولون - وتلمس الغريب الطريف منها فلم يخطئه الخط ولم تفته الطلبة . وإعما عاد

بشيء يمكن أن يحصى له بين الحسنات الشعرية . « (١٠١) »

ومن السهل أن نلاحظ أن هذا المستوى الإخباري للخطاب هو المستوى الذي يكثر فيه المصطلح النقدي ، ويتم الاتكاء فيه على الوصف الظاهري لما يمكن أن يكون علة لانطباع الناقد عن الأعمال الأدبية التي يتحدث عنها ، أو لما يمكن أن يكون تعليلاً لحكم يصدره الناقد على هذه الأعمال . والإشارية - في مثل هذا الوصف - إشارية يمكن قياسها بمعنى من المعاني ، وذلك بالعودة إلى موضوع الخطاب نفسه ، وهو العمل الأدبي . ومن السهل على القارئ المخاطب - في مثل هذه الحالة - أن يعود إلى قصيدة المتنبي التي يتحدث عنها الناقد . ليتيقن - على الأقل - من وجود المقابلة بين الأضداد ، مثلاً يعود إلى قصائد شوقي وحافظ ونسيم ليتأكد من إتقان النظم ووجود ما يسمى « الحسنات الشعرية » رغم غموض هذه « الحسنات » .

يضاف إلى ذلك أن هذا المستوى الإخباري للخطاب ، بتوظيفه الإشاري ، هو المستوى الذي يتكى عليه الناقد ، عندما يتحدث عن الأعمال الأدبية ، بوصفها مرآة لعصرها أو مرآة لشخصية الأديب . وعادة ما يكون هذا المستوى من الخطاب محايداً من حيث الظاهر . لأنه يصف ظواهر قد تستقل بوجودها ، بمعنى ما ، وبعض الاحتراس عن طغيان الأنا ، فيعتمد هذا المستوى - في قياس سلامته - على ما يشبه منطق الصحة والكذب بمعناها الخبرية . أي يغدو خطاباً محتملاً للصدق أو الكذب من حيث إشارته المرجعية إلى ظواهر متعينة يراها الناقد في نصوص بعينها .

ولكن بمجرد أن تتدخل عواطف الناقد في هذا المستوى ، وبمجرد أن تطفئ الأنا على الخطاب ، فإنه يتحول عن مجرى ما يحتمل الصدق والكذب إلى مجرى أقرب إلى الإنشاء . حيث لا مجال للصدق والكذب الخارجيين ، بل التعبير عن عواطف الناقد المخاطب . وعندئذ يشحب موضوع الخطاب ليتأكد أنا المخاطب ، فيتم التركيز على لحظاتها الخاصة ، ولا يراذ من

الخطاب - والأمر كذلك - توصيل قضايا أو أخبار ، وإنما التعبير عن عواطف الناقد وانفعاله بما يتحدث عنه .

وقد يستعين الناقد - في هذه الحالة - بمجموعة من المصطلحات الوصفية المراوغة . يجدها في التراث البلاغي والنقدي . من قبيل « جزالة اللفظ وضخامته » و « الألفاظ الرصينة » أو « المعنى الرائع والتصوير البديع » . وقد يخلط الناقد بين هذه المصطلحات التراثية المراوغة وبعض الأوصاف الانطباعية الذاتية ، من قبيل :

- « القصة حلوة خلاصة . خفيفة الروح . مبسطة اللفظ والمعنى . حلى في أشد الأوقات عبوساً »^(٦٢)

- « صور أبو العلاء في هذه القصيدة الرائعة تشاؤمه المظلم القائم في ألفاظ رقيقة شفاف . ولكنها تشف عن هذا الحزن المؤلم المظلم »^(٦٣)

- « والشاعر في هذا الكلام صادق اللهجة حقاً . نحس في شعره أن فزاده يغطر ألماً . وأن صدره يغلي غيظاً وحنقاً »^(٦٤)

وعندما تتزايد هذه الأوصاف الانطباعية ، وتنسيطر على الخطاب النقدي ، فإنها تصبح علامة مجددة على طغيان أنا الناقد ، فتصبح - من ثم - تجليات علاقاتها بالقارىء . حيث يتحول الخطاب النقدي من مستوى « الإخبار » إلى مستوى « الإنشاء » ، وتراجع الوظيفة الإشارية لتسيطر الوظيفة الانفعالية ، وتنصرف الإشارة المرجعية من النص نفسه ، أو موضوع الخطاب ، إلى العاطفة أو العواطف المسيطرة على الناقد في لحظة من لحظات الحديث النقدي . ولا تتميز - والأمر كذلك - « الجزالة » - في اللفظ مثلاً - عن « الضخامة » أو « الرصانة » أو « الفخامة » أو « المثانة » إلا من حيث إنها تعبير عن درجات وقع لغة الأدب على عواطف الناقد دون أن يكون لكل واحدة من هذه الألفاظ على حدة ، بالضرورة ، مفهوم محدد ، أو معيار خارجي منفصل عن عواطف الناقد نفسها . وبنفس القدر لا يتميز اللفظ « الحوشى المبتذل » - مثلاً - عن « المعنى الجاف السخيف » أو « المعنى البارد الفاتر » . ولا تتميز « الصفة الثقيلة » عن « التكلف البغيض » إلا من حيث إنها - جميعاً - تعبير عن درجات مختلفة من نفور الناقد المخاطب من بعض الأبيات - موضوع الخطاب - وأعنى النفور الذي يحول الخطاب إلى شيء من قبيل :

« لا أرى في هذا الكلام جمالا ولا حسنا . وإنما أرى فيه صنعة ثقيلة . وتكلفا بغضا . وسماجة يخفيها الفن ويشغ عليها زينة كاذبة وحيلة باطلة . »^(٦٥)

وبقدر ما تسبّط الوظيفة الانفعالية على الخطاب النقدي يتزايد ظهور ضمير المتكلم ، وتتصاعد درجة استرساله في التعبير عن الحالة المسيطرة على المخاطب (الناقد) نفسه ، وعلى نحو يتباعد فيه الناقد عن موضوع الخطاب ، وهو النص أو العمل الأدبي ، ليركّز على حالته هو باعتبارها موضوعاً بديلاً . هكذا يتوقف طه حسين عند أبيات المتنبي :

ليالي بعد الطاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل
بين لي البدر الذي لا أريده ويخفين بداراً ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكنني لسانببات حمول

فينفعل بما فيها من سأم وضيق ، وما فيها من ثبات على الحوادث وإحتمال الملمات . وأعنى الانفعال الذي يحول تجربة الشاعر إلى تجربة الناقد ، فيسقط التجربة الثانية على الأولى بنفس القدر الذي ينفي فيه التجربة الأولى ، ولذلك ما إن يطرح طه حسين السؤال عن سبب حزن الشاعر - (« أترأه يبكي حقاً في إثر هذه الفتاة الأعرابية ؟ أم هو يبكي في إثر هذه الآمال التي لا يدنو منها إلا نأت عنه ، ولا يطلبها إلا فاته وعزّت عليه ؟ ») - حتى تأق الإجابة لتتحدث عن شجون الناقد نفسه ، ويختفي ضمير الغائب بنفس الدرجة التي يختفي بها موضوع الخطاب ، ويسيطر ضمير المتكلم ، ويحل موضوع بديل محل الموضوع الأصلي للخطاب ، ويمضي الخطاب نفسه على النحو التالي :

« أو لسا جميعاً نأمل ثم يدركنا اليأس - ونرجو ثم يصيبنا القوط - ونحيا مع ذلك
بالسين قانطين . كما كنا نحيا آمليين راجين ! بل قل إن هذا اليأس الذي يدركنا
لا يكاد يستقر في نفوسنا . وإنما هو يؤذينا ويصيبنا حتى يدفعنا إلى الشكاة . ويشير
في نفوسنا الحزن . ويطلق ألسنتنا بالغناء . ثم يتجاوزنا . وإذا الأمل يستقر
مكاه . وإذا نحن جاهدون في السعي . مستأنفون للنشاط . مجدودون للأمل .
نسمي في إثر ما فاتنا . ونلج في تحقيق ما أملنا . وإذا نحن نتمنى الفرح والمرح .
والفوز والظفر . ثم يبلغنا العجز . ثم يعاودنا اليأس . ثم نستأنف غناء الحزن
والأسى . وما نزال كذلك حتى نفرغ من الأمل والحياة . أو يفرغ منا الأمل
والحياة . » (٦٦)

ولا يشغل الناقد المخاطب - في هذا السياق - باختفاء صوت الشاعر وسيطرة صوته هو . أو بمدى المطابقة بين الصوتين . أو أن خطابه قد استبدل بالأبيات نفسها حالة مسقطة عليها . لا يشغل الناقد نفسه بكل ذلك . إنه يلتفت إلى القارئ المخاطب ليؤكد له : « كل

هذا أفهمه من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة ... وما يعينني أن يكون المتنبي قد أراد هذا أو لم يرده ؛ فأنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمني ما أراد حقاً . وأنا لا أقيس براعة الشاعر بقدرته على أن يفهمني ما أراد حقاً ، وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر أن يفتح لي أبواباً من الحس والشعور . ومن التفكير والخيال » (٦٧)

هذا الالتفات إلى القارئ - المخاطب - يقضي إلى تحول الخطاب نفسه ، ليفرض على المخاطب - القارئ - النظر إلى النص من خلال عيني المخاطب - الناقد - أو - على الأقل - يثير فيه استجابة عاطفية مشابهة لاستجابة الناقد . ويتوسل الخطاب - في هذا التوظيف الطلي - بمجموعة من الصيغ اللغوية . لا تتباعد وظيفتها الطلبية الظاهرة عن الوظيفة الانفعالية الأساسية .

ويتكئء الخطاب - في بعض تجليات هذا التوظيف - على « فعل الأمر » الذي تحث صيغته المنفردة والمشاركة . ليوجه المخاطب القارئ إلى أن يلتفت إلى هذا الجانب أو ذاك . حتى يشارك في الاستجابة العاطفية للمخاطب الناقد . هكذا يتحدث الأخير إلى القارئ عن لبيد قائلاً :

« اسمع له او انظر إليه . فهو يتحدث إلى أذنك باللفظ وإلى عينك بالصور .
إذا ما غدوننا نبتغي الصيد مرة متى نره فإننا لا نخاتله
فبيننا نبغى الصيد جاء غلامنا يدب ويخفى شخصه ويضائله
وانظر إلى هذا البيت الأخير . أو إلى هذا الشطر الأخير . وإلى صورة هذا الغلام
الذي جاء بينهم مكان الصيد وهو حذر محتاط . يدب شخصه ويضائله . فانت
توافق على أنها صورة قوية صادقة معجبة حقاً » . (٦٨)

و يبدأ الخطاب من الأبيات التالية للأخوص :

ثنتان لا أدنو لوصلها	عروس الحليل وجارة الجنب
أما الحليل فلست فاجعه	والجار أوصافى به رني
عوجوا كذا نذكر لغانية	بعض الحديث مطيكم صحبي
ونقل لها فيم الصدود ولم	نذنب بل أنت بدأت بالذنب
إن تقبل نضل وننزلكم	منا بدار السهل والرحب
أو تدبري تكدر معيشتنا	وتصدعي متلائم الشعب

لينطلق على النحو التالى :

« انظر إلى هذا الماجن الفاجر كيف عف في هذه الأبيات عن الحارة وعرس
الخليل ! وكيف أحسن الحديث إلى صاحبه في ظرف ورفق وصفاء طبع ! وانظر
إلى قوله عوجوا إلى كذا . وإلى موضع (كذا) من هذا البيت . فهو يختصر الظرف
الحجازى كله »^(١٩١)

ومن الواضح أن « فعل الأمر » - في مثل هذا الاستخدام - لا يراد منه سوى أن يوجه
المخاطب (القارئ) إلى منطقة بعينها . تماثل بين استجابة الناقد واستجابته ، أو - على
الأقل - تثير فيه الإعجاب بهذا « الظرف الحجازى » الذى لا يختلف عن « الصور القوية
الصادقة » إلا من حيث هو تعبير عن حالة كامنة في المخاطب (الناقد) ابتداء . ولذلك أُلحِت
إلى أن الوظيفة الطلبية للخطاب تظل في عون الوظيفة الانفعالية في سياقات كثيرة .

وقد يقرن « فعل الأمر » - في هذا الاستخدام الوظيى - بالاستفهام . وقد يقرن كلاهما
بـ « أفعل التفضيل » ، على نحو يؤكد الطلب ، ويعدّى بالمخاطب - القارئ - إلى انفعال
يقارب انفعال الناقد ، فيصبح الخطاب شيئاً من قبيل :

اقرا معى هذين البيتين

لما بدا لى منكم غيب أنفسكم ولم يكن لجراحي سنكم آسى
جمعت بأسا مرحاً من نوالكم . ولن ترى طارداً للحر كاللباس

اترى إلى البيت الأول . وإلى الشطر الثانى من هذا البيت خاصة . وإلى تشبيه
الفقر والبؤس والحاجة بالحر . وإلى تشبيه العطاء الذى يرود الفقر ويدفع
البؤس . ويرضى الحاجة بطب الطبيب الذى يأسو هذه الجراح ؟ اترى ايسر من
هذا التعبير . وادى إلى الفهم . واحسن وقعا في المرص . وابلغ تأثيراً في القلب
ثم انظر إلى هذا اللباس المريح الذى انتهى إليه في البيت الثانى . ثم انظر إلى قوله
ولن ترى طاردا للحر كاللباس . كيف ارسله متلا حالدا

وبقدر ما يؤكد « فعل الأمر » - في هذا الاستخدام - الوظيفة الطلبية . فإن
« الاستفهام » و « أفعل التفضيل » يعملان - عندما يقرنان به - على خلق حالة من التخيل .
تحاول التوحيد بين القارئ - المخاطب - والموضوع المتخيل للخطاب . وذلك ليتخيل
القارئ نفسه في عالم الأبيات الذى يصوغه الناقد في عبارات انفعالية من قبيل :
« انظر إلى هذه الأبيات ونبنى . الست محسن أنها تصور نفسك أروع تصوير وأبرعه

في بعض أطوار الحزن والوحدة ؟ الست عمن أن الشاعر دائما ترجم بها عما نجد أنت
لا عما وجد هو ؟ الست عمن الروح المصرية الخالص يفرق فيها كما يفرق الماء في
العصن النضر . لولا أنه يصف النار التي يتبرها الحجر فيحرق بها القلوب
أقصر فؤادي لها الذكرى بنافعة

ولا بشافعة في رد ماكانا
سلا الفؤاد الذي شاطرته زمنا
حمل الصباة فاخفق وحدك الآنا
ما كان ضحك إذ علقت شمس ضحى
لو اذكرت ضحايا العشق أحيانا
هلا أخذت لهذا اليوم أهسته
من قبل أن تصبح الأشواق أشجانا
لهفي عليك قضيت العمر مقتحما
في الوصل نارا وفي الهجران نيرانا

فهل تعرف روحا اعدب من هذه الروح ؟ وعاطفة أصدق من هذه العاطفة ؟
وفجة ارق من هذه اللهجة ؟ وموسى اجل وأظرف واحسن عنثلا للروح المصرية
التعنى من هذه الموسيقى الى يلاءمها بين (نافعة) و (شافعة) في البيت الأول ؟
ياخذ هاتين الكلمتين من حديث الشعب في حياته اليومية العادية . فيرتفع بها إلى
شد الشعر روعة واعظمه خطا من سداجه

إن هذا الاقتران بين « الأمر » و « الاستفهام » و « التفضيل » يؤكد مجازة الناقد -
المخاطب - للقارئ - المخاطب . ولذلك تظل الوظيفة الانفعالية مهيمنة . تعمل كليات
نخية تتحكم في حركة الوظيفة الطلبية . وتزداد هذه السيطرة عندما يتحول الخطاب إلى
صيحات تعجب . تتوسل بصيغ « التعجب » المعروفة . وبقدر ما تجسد « ما أفعل »
و « أى » - في هذه الحالة - الوظيفة الانفعالية المسيطرة . فإنها تكشف عن تصاعد الحدة
التعبيرية للناقد - المخاطب - خصوصا عندما تتكرر في أحكام حماسية من قبيل :

- ما أجدر هذه القصة أن تقرأ ! ما أجدرها أن ترجم ! ما أجدرها أن تعرض على

الناس في ملاعب التمثيل العرفي !

- ما أيسر هذين البيتين الأخيرين ! وما أجمل يسرها ! إنها ليصوران الهجة

والمرح أيسر تصوير وأصدق

ولا تفترق « ما أفعل » - في هذا التوظيف - عن « أى » . أو التكرار المصاحب لها في خطاب من قبيل .

- هذا تنبيه آخر يثير لصد وإى قصه ! قصة مملوها الحياة . وعلوها العاطفة ومملوها الصراع
- وإى سداجه احلى من هذا البيت « إى سداجة اصدق فى عتيل الحب والسوق والرغبة معا من هذا البيت
- « وإى الناس يستطيع ان يجحد جمال التسيجات الرائعة السادجة
- « أى معنى اصح وإى لفظ امر ' إى اسلوب ارق ' وإى تركيب ارضن ! إى معرض يستثير حزن القلوب ويسترف ماء الشجون
- إى روح عذب ! وإى فن رائع ! وإى موسيقى حليقة بالهاء

إن هذا التوظيف الانفعالى للخطاب النقدي يؤكد - مرة أخيرة - سيطرة الأنا الطاغية للمقاد وإدعائها - في الوقت نفسه - إلى عواطف آنية ، تسيطر على اللحظة التي تتشكل فيها انطباعاتها ، متلما تسيطر على تكييف الحديث إلى القارئ . وأنا أصف العواطف بالآنية - في هذا السياق - لأن اللحظة التي توجه الخطاب النقدي - في هذا التوظيف - لحظة متقلبة . متغيرة ، لا تتسم بالثبات أو الإلحاح أو الديمومة ، ولا تعتمد على إطار مرجعي ثابت يقع خارجها . إنها لحظة تتسم بالآنية لآنية عواطفها وتقلبها . وقد يصل عمل أدبي ، أو جانب من عمل أدبي ، إلى قمة القمم ، في لحظة من هذه اللحظات ، لكنه سرعان ما ينزل عن هذه القمة ليحل محله شيء آخر في لحظة مغايرة .

ولذلك ينطوي الخطاب النقدي على مجموعة من المطلقات الزائلة ، المتغيرة ، لا يمكن أن يجسدها سوى « أفعل التفضيل » الذي يقرون - كثيرا - بضمير المتكلم في صيغ من قبيل :

- « لا اعرف ابدع منه في سداجنه ويسره . وارتفاعه عن التكلف . وتصويره لطبيعه

الإنسان السهلة » .^(٧٩)

- « إى لا اعرف عتيلا اخصب من عتيله . ولا اعرف قصصا اعلى من

قصصه » .^(٨٠)

ويتجاوز هذا النوع من الخطاب الشعر والعتيل إلى القصة ، حيث يصور بحبيب محفوظ - مثلا ، في « بين القصيرين » - الحياة الاجتماعية « بأدق وأعمق وأوسع وأبدع معاني الكلمة » ، يصورها حية « كأقوى ما تكون الحياة » ، ويصورها « أروع تصوير وأبدعه وأقساه لا بالألفاظ الرائعة المنمقة بل بالأحداث التي تفتقر القلوب وعزق النفوس » .^(٨١)

ولا يميز التوظيف الانفعالي لأفعل التفضيل - في هذا المستوى - بين الأعمال الأدبية وكتاب في النحو أو التاريخ الأدبي ، ذلك لأن الأدب وغير الأدب يلتقي في لحظة الخماس المتقدمة المتغيرة ، فيوصف كتاب « تجديد النحو » (لإبراهيم مصطفى) بأنه « يصور صاحبه أدق تصوير وأصدق وأبرع » ، ^(٨٢) ويوصف كتاب « أبو نواس ، قصة حياته » (لعد الرحمن صدق) بأنه « يصور حياة هذا الشاعر العظيم أدق تصوير وأصدق » . ^(٨٣) ، تماماً مثلما توصف قصيدة للمتنبى بأنها « تصور الحوادث أجمل تصوير وأروع وأصدق » . ^(٨٤)

إن « أفعل التفضيل » - في هذا التوظيف - يحسّد الطابع الآلى المتذبذب من اللحظات التي يعانها الناقد - المحاطب - في حديثه إلى القارئ - المحاطب - عن الأعمال الأدبية ، وبقدر ما يؤكد « أفعل التفضيل » إمكانية تذبذب اللحظات بين أبعد المتناقضات ، وبقدر ما يسوى بين كتابين في النحو وتاريخ الأدب وبين أعمال أدبية خالصة ، فإنه يسوى بين الأعمال الأدبية نفسها ، على نحو يفقدها خصوصيتها . وبقدر ما يؤكد « أفعل التفضيل » عدم الاطراد في اللحظات النقدية فإنه يجمع - في الخطاب - بين نقيضين متنافرين ، من حيث الظاهر على الأقل ، وأعني بهما صيحات الإعجاب الانفعالية عند النقاد الانطباعيين المحدثين وأحكام النقاد اللغويين في التراث البلاغي . وليس هناك فارق جذري - في هذا المستوى من توظيف « أفعل التفضيل » - بين أن يقول الأصمعي وأقرانه : « هذا أحكم بيت قالته العرب » أو « هذا أصدق بيت قاله الشعراء » وبين أن يقول طه حسين عن كتاب « البؤساء » (لفكتور هوجو) الذي عرّبه حافظ إبراهيم :

« لست تقرأ في كتاب من هذه الكتب التي تصدر في هذه الأيام أسلوباً أمين .
ولا تركبها أرومن ، ولا لفظاً أحسن اختياراً وأشد ملائمة لمعناه واستقراراً في نصابه
كما تقرأ في هذا الجزء من كتاب البؤساء » . ^(٨٥)

ومن الطبيعي أن تذكرنا صيغ « أفعل التفضيل » في الخطاب النقدي - على هذا النحو - بالأصول البيانية التي ورثها طه حسين عن التراث النقدي ، والتي تعرف عليها - أول ما تعرف - من خلال أستاذه سيد بن علي المرصفي . ^(٨٦) وبرغم أن « أفعل التفضيل » - في هذا الإطار - يتكيف مع وظيفة انفعالية ، وتشير سياقاته - ضمناً - إلى تأثير بنقاد انطباعيين محدثين ، فإنه يظل مرتبطاً بذوق لا يتسامح مع أي انحراف في اللغة ، ويعجب باللفظ في ذاته منفصلاً عن معناه ، في غير مرة .

أما عندما يقترن « أفعل التفضيل » بضمير المحاطب فإنه يقترن - عادة - بالاستفهام ،

فنواجه فيه تجليا آخر من تجليات التوظيف الطلبى للخطاب ، عندما يعمل تحت سيطرة الأنا الطاغية للناقد ، من حيث علاقتها بقارىء تفرض عليه كل شىء ، فيسمع القارىء المخاطب :

- «أعرف أجمل من هذا الشعر معنى ، وأرصد منه لفظا . وأرود منه أسلوبا .

وأدلى منه إلى الصدق . وأنطق منه بالحق » .^(٨٧)

- «أرى أيسر من هذا التعبير وأدلى إلى الفهم . وأحسن وقعا في النفس وأبلغ تأثيرا

في القلب » .^(٨٨)

- «فهل ترى ألد من هذه النجوى وأعذب من هذا الحديث ... أتعلم شعرا أرق من

هذا الكلام عاطفة وأرق منه شعورا » .^(٨٩)

- «هل ترى أبلغ من هذا البيت في وصف الألم واللوعة » .^(٩٠)

- «وانظر إلى بيت المتنبي :

جهد الصباية أن تكون كما أرى عين مسهدة وقلب يخفق

فهل ترى غناء أصدق من هذا الغناء ، وأبلغ تأثيرا في النفس » .^(٩١)

ومن السهل أن نلاحظ أن صيغ «أفعل التفضيل» - في هذا التوظيف الطلبى - تأتي مقترنة بصيغ استفهامية (مثل : أتعرف ؟ أترى ؟ فهل ترى ؟) وتلعب دوراً دالا في جذب المخاطب - القارىء - إلى اللحظة العاطفية للناقد المخاطب . وتركز مثل هذه الصيغ المركبة ، التي تنطوى على التفضيل والاستفهام ، على المخاطب - القارىء - تركيزا يضعف - فيما يفترض بلاغيا - من مقاومته للرسالة المتضمنة في الخطاب . وليس من المصادفة أن الاستخدام «الإنشائي» للاستفهام يقترن ، فيما يقول بلاغيو التراث ،^(٩٢) بطلب التصديق ، خصوصا عندما يعتمد على الهزمة وهل ، دون أدوات الاستفهام . وبمثل هذه الخبرة بالأصول البيانية في التراث البلاغى يمكن للناقد - المخاطب - أن يرسخ من أثر انطباعاته في القارىء - المخاطب - ليدفعه إلى المشاركة فيها .

ولا يلتفت طه حسين - في هذه الحالة الأخيرة - إلى أن خطابه النقدي قد تحوّل عن مجراه الأصلي ، وصار أقرب إلى الخطاب الأدبي . ذلك لأن الخطاب النقدي يفقد قدرته على الإخبار بقدر اعتماده على الإنشاء ، ومن ثم بقدر اعتماده على التوظيف الانفعالي للغة . وإذا كان الجنوح إلى الخطاب الإنشائي يعني ابتعاد لحظات الحديث النقدي عن التحليل . وخضوعها لموجات العواطف الآنية . فإنه يكشف عن معاناة الناقد - المخاطب - في اقتناص القسائم الخاصة بالعواطف أو الانفعالات المسيطرة على اللحظة . مثلاً يكشف عن معاناة في توصيل هذه العواطف إلى القارىء - المخاطب .

ولعل استخدام « الأمر » و « الاستفهام » و « التعجب » و « أفعل التفضيل » يعجز - في غير حالة - عن توصيل الانفعال الخاص بالناقد . وعندئذ لا يملك الناقد سوى التوسل بالمجاز ، لعله يحدد ما هو عاجز عن تحديده أصلا . ولكن بقدر ما ينافس الخطاب النقدي - في هذه الحالة - الخطاب الأدبي فإنه يقع في الغموض . لأنه ينحرف عن طبيعته الأساسية التي تتصل بالإخبار أكثر من الإنشاء ، والتي تعتمد على التوظيف الإشاري أكثر من التوظيف الانفعالي . وقد يثير الخطاب النقدي . بإنشائيته . بعض عواطف القارىء . وقد يثير تعاطفه ، وقد يكشف عن بعض معاناة الناقد ، ولكن هذا الخطاب لن يكشف عن عمليات تحليل ، بل عن غياب التحليل . ولن يوصل إلى القارىء المخاطب شيئا محددًا . بل تتبدد دلالاته ، لو نظرنا إليها من زاوية العمل الأدبي . فلا تحتل وطأة أى فحص مدقق .

لقد توقف طه حسين - مثلا - عند الميمية التي قالها المتنبي حين أصابته الحمى في مصر . سنة ثمان وأربعين وثلاثمائة للهجرة ، وقال إن هذه الميمية « من أرق الشعر العرى كله . وأعذبه وأرقاه . وأشدّه استثارة للحزن . وتحريقا للقلوب الحساسة الشاعرة » . ويوافق طه حسين القدماء ممن أعجبوا بهذه القصيدة « لأن الشاعر قد برع فيها حين أراد وصف الحمى » . ولكن طه حسين عندما أراد أن يصف انفعاله بهذه الميمية حاول أن يؤكد أن الأمر أكثر من أن يكون براعة فنية ؛ فخالف القدماء بعد أن وافقهم . ثم قال :

حين أحب هذه القصيدة وأكلف بها . لا اكاد احفل بهذه البراعة الفنية أو أفق
عندها . لأن حزن هذا الشاعر العظيم قد مجاوز الفن وصار اعظم منه وأبعد مدى .
وانفذ إلى القلوب والنفوس . فانا لا أرى شاعرا يصطنع الشعر ليصور ما يجد من
لوعة وحسرة ويأس . وإنما أرى اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لها لسانا لتبلغ
أسماعا وتنبهى إلى قلوبنا

وإذا حاولنا - نحن - أن نخضع هذا الخطاب الانفعالي للفحص لم نجد شيئا محددًا . أو دلالات محددة تحتل الصدق أو الكذب . قد نجد ألفاظا انفعالية أو براعة في استخدام الاستعارة الخاصة بهذا الجزن الذي يتخذ الشعر لسانا . أو ترشيحا لتشبيه الشاعر بالنبي الذي يفيض . ولكن إذا حاولنا أن نجد دلالة لهذا كله لم نجد سوى معاناة الناقد في اقتناص انفعاله . دون أن ينتهي الأمر به إلا إلى هذه المجازات الغامضة .

وليس هناك فرق - على مستوى المجاز - بين هذه « اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لسانا » . في حالة المتنبي . وبين ما « يملأ النفوس لوعة والقلوب أسى » . في رثاء حافظ

إبراهيم محمد عبده . إن اللوعة التي تتجسد لسانا - في حالة المتنبي - أشبه بتلك اللوعة التي تجسدت قبسا « من هذه النار التي كانت تضطرم في نفس حافظ » في قصيدة يرى بها الأستاذ الإمام محمد عبده . وبقدر ما فاضت هذه اللوعة في نفس المتنبي فإن هذا القبس من النار قد فاض في نفس حافظ . فاقترن بفرع عظيم « تصوّر كأنه طوفان مهلك يغمر كل شيء على كل نفس . حتى فرع الشاعر منه وقد تملكه الدهول » . (٩٤)

إن الناقد منفعل بكلتا القصيدتين . فيما يبدو . ويحاول جاهدا أن يصف للقارئ - المخاطب - هذا الانفعال . ولكن خطابه نفسه لا يوصل إلى القارئ شيئا سوى أن كلا الشاعرين قد صدق في التعبير عن نفسه . ولكن ما الفرق بين القصيدتين في هذه الحالة ؟ وأين قيمة كل منهما ؟ لا شيء سوى استعارات وتشبيهات تكتشف عما يعاينها الناقد . ولكنها لا تكشف شيئا خاصا عما تتحدث عنه من نصوص .

والأمر - في هذه الاستعارات والتشبيهات - أشبه بوصف ما يحسه طه حسين وراء المدح الكثير - في شعر إسماعيل صبرى - من « زهرة ضئيلة جدا ... ذكية الشذى إلى أقصى حدود الذكاء . تعطر نفسا ممتازة لا تستطيع أن تعيش في غير هذا العطر الملهب ... الذي يسميه الناس جو الجمال والحب والغناء » . (٩٥) وهو أشبه بهذا « الروح العذب الخفيف » الذي يتخذ - مع حزنه وشحوبه وكآبته - في إحدى قصائد المتنبي - « ثوبا زاهي الألوان إلى أبعد حد . يمس ضوء الشمس فتضطرب ألوانه وتموج تموجا ساحرا » . (٩٦) وهو أشبه - أخيرا - بالحديث عن « اللفظ العذب الرشيق » و « الألفاظ الفخمة الضخمة » . حيث تقترن هذه الصفات المجازية بمزيد من المجازات . لتصبح الألفاظ « أشبه بالنار منها بالكلام » . (٩٧) أو « تبلغ من الضخامة والفخامة إلى حيث تضيق بها أفواها المترفة الصغار . وآذاننا التي لم تعود قصف الرعد ولا وقع الجلاميد » . (٩٨) أو تصل إلى « الرصانة ... التي تدفع اللفظ عن الابتذال . وتكسبه عذوبة تحس فيها ريح الصحراء » . (٩٩) فتقابل « الألفاظ الضخمة العنيفة التي نرى فيها مثل جلجلة الصخور التي تسقط من عل » . (١٠٠) أما إذا رقت الألفاظ فإنها تندفق من الشاعر « كما يتدفق النبع » أو « كما يتدفق السيل » . (١٠١) أو تندفع في جمل قصار سراع « في خفة رائعة كأنها الطير تستيق في جميل » . (١٠٢)

وينتهي الأمر بهذا الخطاب الإنشائي الذي يعتمد على المجاز إلى مفارقة لافتة . إن المجاز يرتبط . أساسا . بمحاولة التجديد والكشف . ولقد قيل إن المرء يضطر إلى الاستعارة ليحدد

الماهية الغامضة لانفعاله . أو يحدد افكاره الجديدة ؛ فالاستعارة بمثابة فعل غريزي ضروري للعقل ، أثناء كشفه عن الحقائق وتنظيمه لمعارفه عنها . وما يقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه ؛ فهو وسيلة للتحديد والكشف ؛ بمقارنة طرف بطرف آخر .^(١٠٣) ولقد تساءل طه حسين - بحق - « وما طريق الشاعر إلى التحقيق والوصف الدقيق إذا هو لم يعمد إلى التشبيه والاستعارة والمجاز » .^(١٠٤) ومن الممكن أن نوسع من هذا التساؤل ليضم الناقد ، فنقول . وما طريق الناقد إلى التحقيق والوصف الدقيق إذا هو لم يعمد إلى المجاز ؟ وإنه جاد تماما أن نحاول التعرف على التصورات الأساسية للناقد . أو لحركة نقدية بأكملها . من خلال التعرف على استعاراتها أو تشبيهاتها المركزية .^(١٠٥)

ولكن هذا التحديد أو الكشف الذى يؤديه المجاز - والاستعارة والتشبيه فرعان من فروعه - لا يتحقق في الخطاب الإنشائي للقد . لو تأملنا الأمر من زاوية الأعمال الأدبية التى يدور حولها الحديث . إن المجاز - في هذا الإطار - يحاول اقتناص انفعال الناقد بالعمل . ويؤدي وظيفته بوصفه عنصرا من عناصر التوظيف الانفعالي للخطاب النقدي ، ولكنه - لهذا السبب - لا يفلح في اقتناص الخصائص المميزة للعمل الأدبي . لأنه ليس مشغولا بها . فينتهي به الأمر إلى الكشف عن اللحظة العاطفية للناقد . أكثر من الكشف عن العمل أو تحديد خصوصيته . ولأنه ينصرف إلى انفعال الناقد ويوظف لخدمته . أكثر مما ينصرف إلى خصائص العمل أو يوظف للكشف عنها . فإنه ينتهي إلى تسطيح هذه الخصائص . ويساعد على أن تسرب الخصائص نفسها في عبارات تؤدي إلى نتيجة مغايرة للتحديد والكشف . ولذلك فإرب الاستخدام الانفعالي للمجاز بين قصيدتي حافظ والمتنبي ، رغم بعد ما بينهما . وضاعت خصائص مدح إسماعيل صبري بين أوراق هذه الزهرة ذات الجو العطر الملتب . ومن الممكن أن نتأمل هذه المفارقة التى ينطوى عليها التوظيف الانفعالي للمجاز ، حيث يؤدي إلى التعميم بدل التحديد ، من زاوية الأعمال المسرحية . لقد توقف طه حسين إزاء مسرحية « عشاق » للكاتب الفرنسى موريس دونيه ، ووصفها بأنها :

« مجرى من أولها إلى آخرها هادئة مطردة ، كما مجرى النهر الذى لا تعث به الزواجر ولا الأنواء . وربما اضطرب النسيم من حين إلى حين ، فظهرت على صفحاته موجات صفار لا يلاحقها إلا الملتفت التأمل » .^(١٠٦)

وتوقف طه حسين عند مسرحية ثانية ، هى « القيثارة والجواز باند » لهنرى دوفرنوا وروبير ديودوني ، وتحدث عنها إلى قارئه قائلا :

«تقرأها فإذا أنت هادىء مطمئن . لا يزعجك من هذا الهدوء والاطمئنان إلا جمل تسمعها من حين إلى حين . فتستخفك حيناً إلى الضحك وتستخفك حيناً آخر إلى الغضب والإشفاق . ولكنك لا تتجاوز الحد المعقول في الرضا والسخط . وإما أنت مبسم طول القراءة . وربما سقطت من عينك دمعاً في بعض المواقف . ولكنها لا تعقبك هذا الحزن العميق الذى تحذنه القصص العنيفة . فإذا فرغت من قراءة القصة لم تكن شديد الحزن ولا شديد السرور . وإما أنت مطمئن ترى أن القصة جيدة وأنها لذيدة»

ومن السهل أن نلاحظ أن وصف كلتا المسرحيتين لا يفرق - في حقيقة الأمر - بينهما . إن كليهما مزاج من الحزن والسرور الهادىء . وقد يشبه هذا المزاج تموج النهر مع السيم . أو تموج النفس مع الحزن والسرور . ولهم صفحا على ستمتالية الدفعة التى لا تعقب الحزن العميق . ولكن الخصائص المميزة لكل مسرحية على حدة تتحول إلى شىء مائع . ويجمع الحجاز بينهما بالتعميم فيوجد بين خصائصهما . دون أن يفرق بينهما . أو يفرق بين كليهما ومسرحية تالثة . مثلاً . هى «الرجل المغلول» لإدوار بورديه . التى يصفها طه حسين على النحو التالى .

تؤثر في نفسك أقوى التأثير دون أن تصدمك صدمة فريد أو مهزلة هرة عفيفه . وإما هى تحدث في نفسك هذا التأثير قليلاً قليلاً . وترى بك في الألم شيئاً فتبينا حتى تصل بك إلى أقصاه . مثلك في ذلك مثل الذى يصعد في جبل شاهق دون أن يلقى في تصعيده عناء . لأن طريقه إلى القمة سهلة معدة . فالكاتب لا يجذبك إلى ما يريد جذبا . وإما يماشيك إليه ويقودك في لطف ورفق كأنه يسرقك أو يختلسك»

ولن يفرق اطراد النهر المتموج بفعل النسيم - في النهاية - عن صعود هادىء في جبل . لا أترمه لتعب أو مشقة . ولا تختلف بعض مفاجآت الصعود الهينة عن تلك الدفعة الرقيقة التى قد تنهل من العين . إذ يتجاوب الجميع مع حركة السيم التى تحرك سكون الماء . فتكون النتيجة تماثل مجموعة مختلفة من المسرحيات . لا لشيء إلا لتماثل المحتوى العاطفى لانطباعات الناقد في استجاباته إليها . ولأن التوظيف الانفعالى للمجاز يركز على تماثل هذا المحتوى . فإنه يعنى على تباين الخصائص النوعية لهذه المسرحيات . فيوقعها جميعاً في دائرة دلالية تتصل بهذا التموج الهادىء للنسيم والنهر والصعود الرقيق إلى قمة معبدة .

ولن يختلف الأمر كثيراً لو تركنا الحجاز المسسط في استعارات أو تشبيهات موسعة إلى الحجاز

الموجز الذى يتشبه بالمصطلح النقدي . إن التعميم واحد في الحالين ، وهو نفس التعميم الذى يوحّد بين «سحر غريب فيه شيء من الخفاء» ، يأتي من «جمال العبارة وحسن الأسلوب ورشاقة الحوار»^(١١٩) في مسرحية ، وبين «حلاوة في اللفظ . وسحر في البيان» ، وتجنب للتكلف ، واقتصاد في الحركة»^(١٢٠) في مسرحية أخرى . ويصل هذا «السحر الغريب» بين عالم المسرح وعالم الشعر ، خصوصا عندما نتذكر «هذا الروح العذب الخفيف» في شعر المتنبي . ونقرنه بالشعر السهل الحلو الذى لا يتكلف له صاحبه «وإنما يرسل لسانه على سجيته فيأتى باللفظ المتقى وباللفظ المبذل الشائع» .^(١٢١) فلا تفرق مسرحية بما فيها من «نماذج للفظ المختار المتقى والحوار الدقيق اللطيف»^(١٢٢) عن قصيدة ذات «الفاظ حلوة . لينة . جزلة رصينة ... ترضى الذوق ولا تؤذيه وتقهر السمع ولا تشق عليه» .^(١٢٣) ذلك لأن المجاز الذى يوظف لخدمة انفعال الناقد . وتصوير انطباعه . يؤدي - في كل هذه الأوجه المتعددة من الاستخدام - إلى مفارقة عدم الكشف عن الأعمال الأدبية نفسها .

٤ - ثنائية الحب والكراهة :

إن غلبة الوظيفة الانفعالية على الخطاب النقدي إما هي غلبة تكشف عن المحتوى العاطفي الذى تنطوى عليه اللحظات الحديث النقدي مع العمل الأدبي أو عنه . و «السماء الممتازة» التى يرتفع إليها الناقد - مع المحتوى العاطفي لهذه اللحظات - أشبه بفضاء داخلي يرتحل إليه الناقد . أو يعرج فيه . حين يدعن لعواطفه ومشاعره . وحين يؤمن أن رهافة هذه العواطف ورقة هذه المشاعر هي أهم ما يميزه عن غيره . أو حين يمنح هذه العواطف والمتشاعر مرتبة أعلى من مرتبة العقل . أو يؤكد «أن العقل ليس كل شيء وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل»^(١٢٤) . وكما يتجاوب - في خطاب الناقد - خفق «القلب» مع التوظيف الانفعالي والطلبي للغة . يعكس هذا «الخطاب» تقلب «لحظات» الناقد نفسها بين نسائم «الحب» وعواصف «الكراهة» .

ويكشف الناقد عن المحتوى العاطفي لمثل هذه «اللحظات» عندما يقول : «أصدر عن العاطفة أكبر مما أصدر عن الفن»^(١٢٥) أو «أصدر فيما أملى عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم لا العقل الذى يحصر ويحلل ويقسو في التحصيل والتحليل»^(١٢٦) أو «إنما أقرأ الأدب بقلبي» .^(١٢٧)

وقد يبرر الناقد الارتحال إلى الفضاء الداخلي للعواطف ، عندما يلفتنا إلى أننا «نبغى أن نتعود النظر في أنفسنا ، ونقدر العواطف التى تدير حياتنا وحركتنا» ، أو يلفتنا إلى أن الإنسان

لا يمكن أن يوجد دون العواطف ، لأن العواطف « هي البقي تفيض عليه الوجود وتبعث فيه الحركة والحياة »^(١١٨) ، أو يؤكد « إنما هي عواطفنا وأهواؤنا التي تكون نفوسنا وشعورنا »^(١١٩) . ولكن المؤكد أن هذه العواطف ، عندما تصبح كل شيء أو تطفئ على كل شيء ، تتحول إلى عاطفية يطيح معها حديث « القلب » بتحليل « العقل » ، وإلى عاطفية تتجاذب اللحظات الناقد فتوزعها بين قطبين متعارضين . هما : « الحب » و « الكره » .

وعلى مستوى القطب الأول . يقرن « الحب » - في الخطاب النقدي - بأفعال مثل « أعجب » . و « أميل » . و « أرضى » . و « أبتج » . و « أفتن » . و « أشعر » و « أحس » . و « أثائر » . و من ثم « أعلم » . و « أرى » . و « أجد نفسي » . و « أجد من أحب » . أو يقرن الحكم النقدي بكلمات تتحدث عن « السعادة » و « الابتهاج » و « الراحة » و « اللذة » و « السحر » و « الفتنة » و « العطف » و « الأنس » و « الألفة » و « الدعة » . مثلما تتحدث عن « الخلاوة » و « الرشاقة » و « العذوبة » و « قوة الأسر » و « خفة الروح » و « الظرف » و « الجاذبية » . وعلى مستوى القطب الثاني . يقرن « الكره » - في الخطاب النقدي - بالأفعال السابقة مفية . أو بأضداد الصفات السابقة . أو بصفات أخرى تؤكد انتماء « الحب » : مثل « السماجة » و « البرد » و « الفتور » و « التكلف » و « البغض » و « الثقل » و « النفور » .

ومن السهل أن تلاحظ أن الأفعال في تقلبات الحب والكره تأتي - غالباً - في صيغة المضارعة . وكأن هذه الصيغة تؤكد البعد الزمني الآتي للحظات . كما أن هذه الأفعال تنطوي على ضمير المتكلم . أو تسند إليه . فتؤكد - مرة أخرى - طغيانه مثلما يؤكد طغيان اللحظة العاطفية التي تلابسه

وتتحول المجموعة الدلالية لأفعال « الحب » وأسمائه وصفاته إلى مجموعة مضادة للمجموعة الدلالية للكره بأفعالها وصفاتها وأسمائها . ويتحول التضاد بين المجموعتين ليصبح تضاداً بين وجهي القيمة الجمالية التي تنفي أو تثبت في الأعمال الأدبية . فتخلع القيمة على هذه الأعمال - أو أجزائها - في حالة الحب . وتسلب هذه القيمة في حالة الكره . ولكن تظل النواة الدلالية في كل من المجموعتين محكومة بإشارة مرجعية ذاتية . لا تتجاوز « لحظات » العواطف التي يصدر فيها الحكم . أعني أن النواة الدلالية . في كل من المجموعتين . لا تقودنا خارج اللحظات إلى نسق نظري مستقل في تماسكه المنطقي وثباته . يكون مرجعاً في حالتي نفي

القيمة وإثباتها - وإنما تقودنا النواة الدلالية إلى داخل اللحظات ذاتها . فلا تتصل إلا بالقلب الذى يصدر عن الحب أو يفر بسبب الكره .

أما فى حالة القيمة الموجبة ، فتفرض (أنا) الناقد على القارئ دخول عالم لحظاتها العاطفية ، وذلك كى يشارك فى الإذعان للأحكام النقدية للحب ، إن صح أن يكون للحب أحكام نقدية . وقد يحنى ضمير المحاطب من السطح ، وإن كان يظل مضمناً فى السياق ، مع تصاعد العاطفة فى الحديث ، ليزكز كل شىء حول ضمير المتكلم الذى ينطق لغة العواطف فى أحكام من قبيل :

- «أنا أحب قصيدة طرفة حبا شديدا»^(١٢٠)
- «شخصية جرير حلوة . عذبة النفس . عفيلة . محبة إلينا»^(١٢١)
- «أما طليعة حافظ فيسيرة جدا ... وهذا اليسر هو الذى يجلبها إلينا»^(١٢٢)
- «أحب سداجة هذا الشعر فى تصويره وهذونه ... وأحب هذه الحياة الى بيعتها»^(١٢٣)
- «أحب هذا الشعر وأستعذبه وأرضى عنه»^(١٢٤)
- «أجد فى هذا الغزل الأملوى شيئاً هو الذى يجبه إلى»^(١٢٥)
- «هذه الأبيات ... أحبها أشد الحب وأكلف بها أشد الكلف»^(١٢٦)
- «أحب هذه القصيدة وأكلف بها»^(١٢٧)
- «هذا التشبيه ... الصادق ... مؤنس فى شىء من الدعة والحلاوة والإذعان المظلمن المنجب إلى النفوس»^(١٢٨)
- «ما تزال غادة الكاميليا غادة على المسرح رغم تعاقب السنين وما تزال النفوس تشاق إلى كل شىء محبوب»^(١٢٩)

ومن السهل - فى هذا السياق - أن نلاحظ ارتباط «الجمال» بالحب ؛ لأن «الجميل» هو ما يحبه الناقد ، والقبيح هو ما ينفر منه . فلا يصبح - من ثم - موضوعاً للجمال . لأنه قبيح فى ذاته ، وإنما لأنه قبيح فيما يرى الناقد ، فى هذه اللحظة . أو تلك اللحظات . ولذلك لا يرد «الجمال» فى الجميل إلى مقياس خارجى . بل إلى مقياس داخلى . قد يكشف - فى غير مرة - عن معارضته للالفة للمقاييس الخارجية فى أحكام من قبيل : «وسواء أكان هذا الشعر جيداً أم رديئاً ، مستقيماً أو ملتوياً ، فإنى أجد فى نفسى حباً له وميلاً إليه» .^(١٣٠)

وبقدر ما يربط الحكم النقدي بين «الجمال» و«السذاجة» و«الهدوء» و«الدعة» و«الإذعان المطمئن» و«حب الخلوة» إلى العمل أو صاحبه ، فإن هذا الربط يكشف عن نوازع تحتية ، تكمن وراء تقلب اللحظات ، فتحدد العوالم المحيية إلى الناقد . إن الناقد لا يحب الشاعر إلا إذا كان «خفيف الروح . عذب الحديث»^(١٣١) أو «ظريفاً خفيف الروح . محبباً إلى النفس»^(١٣٢) أو «خفيف الروح جذاب التفكير»^(١٣٣) . وبقدر ما يحب الناقد البساطة في شخصية الشاعر فإنه يحب فيها الصدق . وأعنى الصدق الذى يمكن أن يكون سمة تمتد من التمثيل العام للشخصية إلى أصغر العناصر في القصيدة . ومنها «التشبيه ... الصادق»^(١٣٤) .

ولكن هذا الصدق - كما لا حظنا من قبل - يخلط الأمور ، ويسبب لدى طه حسين نفسه الخلط بين ما يسميه «الشخصية الفنية» وما يمكن أن نسميه «الشخصية التاريخية» للشاعر ، فيتداخل - والأمر كذلك - الحكم على الشاعر المحبوب مع الحكم على الشعر الجميل ، ويتحول الحكم على الشعر المكروه ليصبح تأكيداً لقبح الشخصية التاريخية لصاحبه ، دون أن يتميز أحدهما عن الآخر ، بل يتبادل كلاهما الموضع على نحو مربك للتفسير والحكم . ولذلك تثبت القيمة الجمالية ، في حالتى عنزة والحطيئة ، من الشعر القديم ، على أساس من الحكم على الشخصية التاريخية ؛ فيعلن طه حسين : «إنما أحب الحطيئة» و«أنا مخلص كل الإخلاص فيما أعلن إليك من حبي لعنزة»^(١٣٥) وتثبت القيمة الجمالية - بنفس القدر - في الشعر الحديث ، في حالتى على محمود طه وإسماعيل صبرى ، على أساس أن الشخصية الفنية تقود إلى الإعجاب بالشخصية التاريخية ، ولذلك يقول طه حسين عن الشاعر الأول «فأما معرفتى بشاعرنا المهندس فقد أرضتني لأن شخصيته الفنية محبة إلىّ حقاً ، فيها عناصر تعجبني . كل الإعجاب وتكاد تفتنني وتسهنويني»^(١٣٦) ، ويقول عن الشاعر الثانى «لا أعرف شاعراً من شعراء العصر الحديث حُبب إلى نفسى وأثر في قلبى ... مثل هذا الشاعر في شعره الغنائى القليل»^(١٣٧) .

إن حب الناقد لكل هؤلاء الشعراء لا ينفصل عن نغمة أخلاقية يترجع في قرارها لون من التعاطف . يصل بين عالم شخصية الشاعر المتخيلة من ناحية ، وعالم شخصية الناقد من ناحية أخرى . فيقابل بينهما كما تتقابل المرايا . والعالم المتجاوب بين الشخصيتين هو العالم الذى يستريح إليه الناقد . لأنه عالم لا تمثل معطياته تناقضاً حاداً لما تطمح إليه الذات عنده ، ولا ينطوى على صدمة حادة لها ، بل على العكس . إنه أقرب إلى تجلياتها في كل شيء ، لأنه

أقرب إلى العالم الخاص الذى ترى فيه الذات نفسها منعكسة فى الأعمال الأدبية ، فتجد فيه نفسها ، وتجد فيه من تحب .

و « الحب » عند طه حسين - من هذه الزاوية - حالة تعرف على الذات ، من خلال عمل أدبي يتحول إلى مرآة لها . وكلما ازداد هذا التعرف ازدادت نشوة هذه الأنا ، وشعرت بتلك البهجة الزرجية التى نعانيها عندما نجد صورتنا منعكسة فى غيرنا ، وعندئذ يصبح حبنا للآخر عشقاً لأنفسنا تماماً مثلما عشق نرجس صورته المنعكسة على الماء ، فتأتى صبيحة الحب التى نطلقها مسموعة أو غير مسموعة ، شبيهة بصبيحة طه حسين فرحاً باكتشاف نفسه ، معلناً عن حبه الذى يتجاوز كل شيء . ولا يراعى الناقد - فى هذا السياق - أية قاعدة خارجية ، بل لحظة الحب التى يتم فيها الاتحاد بين المحب والمحبوب ، ولحظة الحب التى توشك أن تكون « حالاً » تتجلى فيه الذات من خلال الموضوع ، فلا تكتفى بمجرد الإسقاط ، بل تتجاوزه إلى اتحاد يجعل من الذات موضوعاً ومن الموضوع ذاتاً . وعندئذ يصبح البعد المعرفى للحظة النقدية - أو لهذا « الحال » - بعداً مفارقاً ، يتجاوز كل شيء خارجه ، ولا يرتبط بأى شيء سوى ما هو حادث فى اللحظة نفسها ، وسوى ما تراه الذات فى الآن الخاص بهذه اللحظة .

ولذلك يطرح طه حسين - فى هذه اللحظة - ما نسميه « العقل » و « المنطق » و « الترتيب الفنى » ، بل « المواضعة » و « التعارف العام » ولا يبقى سوى « القلب » و « الشعور » ، بكل ما يتصل بهما من تجلى الأنا فى الآخر ، أو إسقاط الذات على الموضوعى ؛ فيستوى إعلانه عن الحب مع اكتشافه للذات فى آخر . وينسرب هذا الإعلان وذلك الاكتشاف فى عبارات من قبيل :

« وقد أعجب بقصص تمثيلية كثيرة . ولكن إعجابى بهذه القصة له جوهر خاص
وصفات خاصة ، لا أصدر فيه عن العقل ولا عن المنطق ولا عن الترتيب الفنى
الذى ألله الناس وتواضعوا عليه ، وإنما أصدر فيه عن القلب وعن الشعور . أصدر
فيه عما أجد وما أحس . أجد فيه نفسى ، وأجد فيه من أحب » (١٣٨)

إن لحظات الحب - فى هذا السياق - تتحول لتصبح اتحاداً بين المحب والمحبوب . وفى لحظة التعرف على الذات ، ولذلك يغدو اهتمام طه حسين الناقد بفكرة « اللحظات » نفسها اهتماماً مبرراً . إنه الاهتمام الذى يؤكد أننا « عبيد اللحظات » لا نملكها ولا نستطيع تصريفها ولا دعاءها ولا ردها عنا حين تقبل علينا » (١٣٩) . وهو اهتمام يؤكد تحول العمل الأدبي - فى

اللحظة المعرفية والنقدية للحب - إلى مرآة لا تعكس سوى ما يوجد في اللحظة ذاتها ، وليس ما يوجد خارجها . وأعنى مرآة يطالع فيها الناقد جمال الذات مجلوا ، ويشهد ما يهواه في صفحتها ، فيديم نظرتة ، أو يعلن عن اكتشاف عناصر «تفتنى وتستهيبنى» مثلما يعلن عن حرصه على أن يخلو إلى هذه الأعمال ، وكأنه يتوحد معها لأنه يتحد بها ، ولأنه يرى فيها «مرآة صادقة لنفس جذابة» يتعشقها كما يتعشق نرجس صورته .

ولهذا السبب يعود تشبيه المرأة بارزاً واضحاً ليقترن - في هذا السياق - باللحظة المعرفية للحب ، أى اللحظة التى تجتلى فيها الأنا صورتها في مرآة العمل الأدبي ، فتعاني هذه البهجة التى يعانيتها طرفان ، حينما يكون «كل واحد منهما ... مرآة لصاحبه . فهما يريدان أن يتصل بينهما اللقاء»^(١٤٠) و«ربما غمرهما سكون الليل وسكوت الطبيعة من حولها فسكنا وسكنا . ورأى كل منهما مع ذلك في نفس صاحبه كما يرى في المرآة»^(١٤١) .

ويتقلب البعد المعرفي للحب - في هذا السياق - ليصبح أساساً نقدياً في التفسير والحكم ، فتصبح اللحظة المعرفية للحب لحظة نقدية للحكم والتفسير . وعلى مستوى التفسير ، يصبح الشعر «الرقيق» لأبي نواس (العري) - مثلاً - «هو مرآة النفس حقاً»^(١٤٢) ، مثلما يصبح الشعر «الرقيق» لبودلير (الفرنسي) - مثلاً - «مرآة مماثلة ، يتحدث فيها الشاعر إلى الطبيعة ، لأنه «اتخذها مرآة حبه الخزين»^(١٤٣) . وكأن ذات النواصي التى تجتلى وجهها في الشعر الرقيق للغزل والمجون والخمر تماثل ذات بودلير التى تجتلى - بدورها - وجه حزنه في مرآة الطبيعة ، وكأن الذات - في كليهما معا - تتعرف على موضوعها بنفس الطريقة التى يتعرف بها الناقد على ذاته في موضوعاتها .

وهناك كثيرون - غير النواصي وبودلير - يصنعون صنيعها ، بل يتجاوزون هذا الصنيع إلى التأمل الدائم ، والمراجعة المستمرة لأعمالهم ، ذلك لأن من الناس «من لا يكره إطالة النظر في المرآة . ومنهم من لا يكره إطالة العكوف على نفسه والانحناء على أعقابها . فليس ما يمنع أن يكتب بعض الكتاب ليتخلص مما يثقله من الخواطر والآراء ، ثم يجد اللذة في أن ينظر فيما يكتب مصلحاً له يلتمس الكمال ، أو محدقاً فيه كما محدق في المرآة»^(١٤٤) . ولقد كان الوليد بن يزيد - على سبيل المثال - «يحب شعره ؛ لأنه كان معجباً بنفسه ، وكان يرى في هذا الشعر مرآة لهذه النفس ، وكان يحب أن ينظر كثيراً في هذه المرآة»^(١٤٥) . إن هذا النوع من الأدباء «يحب أن يعيد النظر إلى نفسه مرة ومرة ومرات . وهو يريد أن ينظر إلى نفسه في المرآة ... لأنه ينظر دائماً إلى مثل رفيعة بعيدة المثال»^(١٤٦)

أما على مستوى الحكم ، فترتفع الأعمال الأدبية التي تجلو ذات الناقد إلى درجة الأحاديث الفنية العليا التي « ينظر إليها كل إنسان كما ينظر إلى المرأة الصافية فيرى بعض ما يحس ويشعر »^(١٤٧) . وترتفع قيمة القصة لأنها تصوغ عالماً هو انعكاس لعالمنا ، الذي هو عالم الناقد في حقيقة الأمر ، فتصبح قيمتها قرينة تعرفنا على صورتنا فيها ، ولذلك « نرى في هذه القصة رآة لذات نفوسنا ، وليس قليلاً أن ترى نفسك في مرآة »^(١٤٨) .

إن هذا الاتحاد بين الحب والمحجوب • في لحظة التعرف على الذات ، هو الذي يفسر مجموعة من الصفات تنسرب ، كما تنسرب النغمة الأساسية ، في كل الأحكام النقدية التي تدور في دائرة الحب عند طه حسين ، وأعني صفات مثل « الألفة » و « الهدوء » و « الراحة » و « الدعة » و « الإذعان المطمئن » و « وداعة النفس » و « خفة الروح » و « عدوية الحديث » . إنها صفات تنبئ عن اتحاد بين ذات الحب (الناقد) ومعطيات المحجوب (العمل الأدبي) ، و صفات تؤكد أن الحب لا يجد فرقاً ولا دهشاً في عالم المحجوب ، لأنه يجد نفسه فيه ، مثلما لا يجد مغايرة بين عالم الذات وعالم الموضوع ، أو مفارقة بين مطامح (الأنا) وخصائص (الآخر) .

ونسلم في اللحظات التي يتجلى فيها الحب على هذا النحو ، حديثاً يقول : « هذا كله شعر جميل ... مألوف تحبه النفس »^(١٤٩) ونسمع عن الكاتب الذي « يماشيك إليه ويقودك في لطف وورق كأنه يسرقك أو يختلسك »^(١٥٠) مثلما نسمع عن الشاعر الذي « يرسل لسانه على سجيته ... وفي صوته حنان حزين يتغنى غناء هادئاً مريحاً »^(١٥١) .

وترتبط لحظات الحب - على هذا النحو - بالقصة التي « تجرى من أولها إلى آخرها هادئة مطردة »^(١٥٢) ، مثلما ترتبط بالقصيدة التي « تثير في نفسك هذه الأشجان الهادئة الرقيقة »^(١٥٣) . وتصبح القصة الجميلة التي « تقرأها فإذا أنت هادئ مطمئن »^(١٥٤) لا تختلف عن القصة التي تقرأها أو تشهدها « فلا نحس دهشاً ولا غرابة ، وإنما نحس أنك تشهد أو ترى شيئاً مألوفاً »^(١٥٥) .

ولكن ماذا يحدث عندما لا يتحقق التعرف بين الحب والمحجوب ؟ أو عندما لا ترى الأنا سوى نقيضها في الآخر ، ولا تعثر الذات إلا على ما ينفي عالمها ؟ إن الحب يختفي في هذه الحالة ، لانتفاء التعرف ، وبقدر ما تمثل الأعمال الأدبية نقائص عالم الأنا أو الذات تتحول لحظات الحديث إلى الطرف المناقض للحب ، ويزداد الكره بازدياد البعد بين الذات

والموضوع . وازدياد التنافر بين الأنا والآخر . فتجذب لحظات الحكم والتفسير - معا - إلى
تطب الكره ، ليتنى الوجه الموجب للقيمة الجمالية . ويشت الوجه السالب المرتبط بالقبح .
ويعلو صوت (أنا) الناقد - مرة أخرى - في أحكام من فيل

- «أنا أكره هذا التكلف وإن أحبه القدماء» (١٥٦)
- «وأكره للشعراء الجيدين» (١٥٧) .
- «لم يكن خفيف الظل ولا محباً إلى الناس . وإما كان فيه شيء من الثقل ينفر منه
ويصرف عنه ، وكان الذين يحبونه قليلين ، ولن يكون حظه من حبا بأوفر من
حظه من حب معاصريه» (١٥٨) .

ومرة أخرى ، يتحول نفي القيمة الجمالية إلى عملية ذاتية . ترتد فيها الإشارة المرجعية إلى
اللحظة أو اللحظات العاطفية . لكن المفارقة - في هذه الحالة - تغدو مفارقة حادة . تنفي
الجودة المتفق عليها من الآخرين لحساب الكره ، وتنفي الجمال الذي يراه الآخرون لحساب
الأخلاق الذي تراه الأنا . وعندئذ تعلق نغمة المفارقة ، وتقترن بالتضاد العاطفي الواضح بين
ذات الناقد وموضوعها ، فنسمع :

- «ومها يكن ليشار من الأشعار الجياد البارة فأنا لا أحبه ولا أميل إليه» (١٥٩)
- «وليس المتنبي ... من أحب الشعراء إلى وآلهم عندي ولعله بعيد كل البعد أن
يبلغ من نفس منزلة الإيثار والحب» (١٦٠)
- «إن آلام المتنبي تقص فلا تثيرى نفسى إلا غيظاً وازدراء ، وقد تثيرى نفسى شبرى
من الناس إكباراً وإعجاباً ، وآلام أى العلاء تقص فتثيرى نفسى حباً وإجلالاً كما
تثير فيها عطفاً وحناناً وإشفاقاً» (١٦١)

ومن السهل أن نلاحظ أن الحب الذى كان يقترن - من قبل - بنزوع أخلاق يشوبه
التعاطف ، يتحول - في هذا السياق - ليصبح كرها مقترنا بنزوع أخلاق يشوبه النفور . كما أن
الخلط بين «الشخصية الفنية» و «الشخصية التاريخية» يتم لصالح هذا النفور ، فينعكس حتى
على «الأشعار الجياد البارة» التى يسلم بها الآخرون .

ومن السهل أن نلاحظ - في هذا السياق - أن ثنائية الحب والكراهة تجعل من أبي العلاء نقضاً لبشار والمتنبى على السواء ، فتصل بينه وبين ذات الناقد إلى درجة تدفئ بهما إلى حال من الاتحاد ، وإن لم تحققه في غير مرة ، وتباعد بين ذات الناقد وبين بشار والمتنبى إلى درجة الكراهة الصراح ، وهذا طبيعي لأن أبا العلاء يمثل العالم المألوف للناقد ، العالم الذي يجد نفسه فيه ، يجد من يجب على المستوى الأخلاقي الذي يغدو جالياً ، وعلى المستوى الجمالي الذي يغدو أخلاقياً . ولذلك تكتسب لحظات الحديث النقدي بعداً أخلاقياً يبرر قطب الحب الذي ينجذب إليه شعر أبي العلاء ، وقطب الكراهة الذي ينجذب إليه شعر بشار .

ويتم التركيز - في هذه اللحظات - على سيرة كل من الشاعرين المتناقضين لترتفع قيمة أبي العلاء كل الارتفاع . « وإذا كانت سيرة أبي العلاء طهارة ونقاء وبراءة من الإثم والعباب . فسيرة بشار هي العهارة والدنس والتهالك على الإثم والإغراق في العباب . وإذا كانت سيرة أبي العلاء تواضعاً بل إسرافاً في التواضع فسيرة بشار هي الكبرياء بل تجاوز الكبرياء إلى ما هو شر منه ، إلى التيه والغرور . وإذا كانت سيرة أبي العلاء زهداً في الدنيا بل إعراضاً عنها بل بغضاً لها فسيرة بشار رغبة في الدنيا ، بل تهالك عليها . بل فناء فيها . وإذا كانت سيرة أبي العلاء تعذيباً لنفسه وجسمه وأخذاً لها بأشد القوايين وأصرمها . وحملاً لها على أعنف المحامل وأخشنها ، وصرفاً لها عن أيسر اللذات وأهونها . فسيرة بشار تنعيم لنفسه وجسمه . وإرسال لشهواتها على سجيئتها » (١٦٢) .

وإذا كانت الموازنة بين الشاعرين تتم لصالح أبي العلاء « من هذه الجهة التي يحب الرجل إليك » . فإنها تنتهي إلى التنفير من بشار « من هذه الوجهة التي ... تبغضه إليك » . ثم تمضي الموازنة بالتزوع الأخلاقي الذاتي الذي يتحكم في النظر إلى سيرة الشاعرين . لتسقط على الشعر نفسه ؛ فيصبح بشار « مخلصاً إذا هجا . لأنه كان يزدري الناس . ويسرف في بغضهم » (١٦٣) ولكن هذا الهجاء سرعان ما يكشف عن خصلة أسوأ في بشار . وهي أنه كان « من أشد الناس في عصره جبناً وفرقاً » (١٦٤) وإذا تجاوزنا الهجاء إلى الغزل أصبح شعر بشار « إغراءً بالفجور . وحثاً على الفسوق . وإفساداً حتى لأشد الناس حرصاً على الشرف » . (١٦٥) أما « صوت نفس بشار » - أو شعره عموماً - فإنه « ليس بالرخيم ولا بالرفيق . كما أنه ليس بهذا الصوت الضخم الذي لا يخلو على ضخامته من حلاوة ولين .

وإنما هو صوت لاحظ له من الخلاوة . ولعله يخيفك أكثر مما يستهويك . ولعله ينفرك أكثر مما يرغبك^(١٦٦) . وإذا كان القدماء قد أجمعوا على تقديم بشار . وإيثاره بالإجادة والتفوق . فإن هذا الإجماع منهم « يعود إلى سفة بشار » الذى كان « يخيف العلماء ويهجوهم » فكانت له « مهابة » لم تكن لغيره من الشعراء . مع أن شعره - فى النهاية - « شعر كثيف صفيق . لا يدل من نفس صاحبه على شيء » وهو كاذب دائماً^(١٦٧) . أما تكلفه فشيء « لا حد له »^(١٦٨)

قد يفترض أن الكراهية الشديدة التى يكها طه حسين لبشار مصدرها نزوع أخلاقى أساسى عند الناقد . وأعنى نزوعاً يوحد بين الجمال فى الفن والخير فى السلوك . بوصفهما وجهين لشيء واحد . وعلى أساس من هذا الفرض يمكن القول إن طه حسين يكره بشاراً ، لأن الشاعر كان عديم الخلق فاحش السلوك . وكلاهما أمر ينعكس على فنه . من المنظور الأخلاقى الصارم . فيجعل من صوت الشاعر هذا الصوت البغيض أخلاقياً وجمالياً فى آن . وقد نجد فى الميل الشديد إلى أبى العلاء دليلاً على سلامة هذا الفرض . خصوصاً أن سيرة أبى العلاء - كما يفهمها طه حسين - تبدو نموذجاً للخير والحق ، مثلما تبدو مثلاً رفيعاً للطهر والبر والنسك والتحرج . وعندئذ يمكن أن نقول إن كلا من الحب والكره يقترن بإطار من القيم الأخلاقية الثابتة . يمكن خارج لحظات الحديث النقدى ويحركها فى نفس الوقت .

ولكن سلامة هذا الفرض لا تستقيم على أى حال ، لأنه فرض منقطع لا تستجيب له السياقات المتكاملة . إن طه حسين الذى نفي بشاراً من دائرة الفن بدعوى الأخلاق ، هو نفسه الناقد الذى احتفى كل الاحتفاء بما ينطوى عليه الشعر العباسى - فى عصره الأول - من ثلاثية « الشك » و « المجنون » و « حرية العواطف » ، وهو نفسه الناقد الذى أدخل النواسى إلى عالم الفن . رغم أنف الأخلاق ، فتحدث عن « اللذة الفنية » التى وجدها فى شعر النواسى ، لأنه وجد فى شعره من « الجمال الصحيح » ما يلائم بينه « وبين ميولنا وأهوائنا وعواطفنا وأذواقنا » . لقد تحدث طه حسين عماراً فى هذا الشعر من « جمال يجذبك ويستهويك ... فى اللفظ ... فى المعنى » ، ولم يكن هذا الجمال - فى كل الأحوال - ينفصل عن أبى نواس الشخص الذى « كان يحب الصدق حبا عملياً » و « كان يحب الصدق حبا فنياً » فأصبح شعره « الصورة الصحيحة الجلية للعواطف والشعور » . يضاف إلى ذلك أن طه حسين هو نفسه الناقد الذى أحب مطيع ابن إياس لأنه « أصدق لهجة من أبى نواس ومن الوليد [بن يزيد] وأخف روحاً

لنهما « ، وهو الذى أحب حماد عجرد الذى « كان صادقا يلائم بين قوله وعمله » ، وهو الذى أحب الحسين الخليل الذى كان شاعراً « بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة » . وليس هؤلاء الشعراء - جميعاً - أقل مجونا أو خلاعة ، فى المنحى والسلوك ، من بشار ، ومع ذلك فالناقد يحبهم ولا يحب بشاراً ، مع أن شعره ، مثل شعرهم ، يجسد ثلاثية « الشك » و « المحن » و « حرية العواطف » ؟ !

فإذا تجاوزنا الشعر العربى كله وجدنا طه حسين يعطف كل العطف على بودلير - الشاعر الرقيم - الذى « عرض لضروب من الشر المادى والمعنوى ففصلها وحللها ، واستخرج منه فى قوة وفن بديع صوراً شعرية رائعة » ^(١٦٩) . ولقد أحب طه حسين شخصية أندريه جيد لأنها شخصية متمردة « على العرف الأدبى ، وعلى القوانين الخلقية وعلى النظام الاجتماعى ، وعلى النظام السياسى ، وعلى أصول الدين نفسها » . ولم يأبه طه حسين كثيراً بهذا الانحراف المنكر فى سيرة أندريه جيد الذى كان « يألف لونا من اللذة تنكره النظم الدينية والاجتماعية إنكاراً شديداً . و ... لا يتعرج من إرضاء غرائزه ، على هذا النحو البغيض ، ثم لا يداجى فى ذلك ولا يصانع ولا يخفى منه شيئاً . بل يجهر بآرائه فيبتها فى كتبه ، ثم يؤلف فى الدفاع عنها كتاباً وأى كتاب » ^(١٧٠)

ومعنى هذا كله أن تبرير كراهية طه حسين لبشار على أساس من نزوع أخلاقى يوحد بين الجمال والخير ، ويطابق بين اللذة والفضيلة ، إنما هو تبرير منقطع ، لا يستقيم إلا فى حالة بشار وحدها . دون أن يستمر ويتواصل ليسط نفسه على كل سياقات الحكم أو التفسير . والحق أن بشار لا يصبح دريئة للكره إلا فى لحظات محددة ، وهى اللحظات التى يقارن فيها بأبى العلاء . وفى هذه اللحظات ، تحديداً ، يتصل كلا الشاعرين بطه حسين اتصالاً حميماً ، ينطوى على توتر داخلى . لا يوجد بالقياس إلى التعامل مع غيرهما من الشعراء ، وذلك بسبب هذه « الآفة الطارئة التى نغصت ... الحياة » أه هذه الآفة « التى أسدلت الظلمة » بين الشاعرين والناقد جميعاً وبين العالم « وما فيه من - ميل أو قبيح » . وفى هذه اللحظات تحديداً ، ترتفع حدة العواطف الذاتية المتضاربة التى تربط الناقد بالشاعرين ، وتصل بين الشاعرين على السواء . ويتحول الشاعران - معا - فى التجربة الحميمة التى تنطوى عليها لحظات التعامل معها . أو النظر إلى أحدهما من زاوية الآخر ، ليصبح كل منهما اختياراً مطروحاً على الناقد نفسه ، أعنى اختياراً على المستويات المتداخلة للسلوك الحياتى والنظر الجمالى والإبداع الأدبى فى نفس الوقت . ومن هذه الزاوية المحددة للاختيار ، يصبح بشار قوماً

«العاهرة والفجور والإباحة» ، في حين .يصبح أبو العلاء قرين «الطهر والبر والنسك والتحرج» . الأول «يتمدح بآفته جهرا» والثاني «لا يذكر هذه الآفة إلاكارها ، فإذا تحدث عنها قال إنها عورة يجب أن تستر» .ولقد كانت الناس تؤثر الأول بالبر - في حياته - خوفاً منه وإشفاقاً ، ولكنهم - بعد موته - يتنفسون الصعداء «ويحمدون الله على أنه أنقذهم من بلاء عظيم» ، أما الثاني فكان محباً للناس أشد الحب «يغلظ لهم قوله ويرق لهم قلبه» ، ولم يقصر حبه على الناس «وإنما تجاوزهم به إلى الحيوان» . ولقد بادلته الناس الحب . فلما مات «كان الواجدون به أكثر جداً من الواجدين عليه» (١٧١)

وفي هذه اللحظات ، تحديداً ، يختار طه حسين جانب أبي العلاء ، فيصبح الشاعر والشعر موضوعاً للحب ، ويوحد الناقد بين الذات والموضوع ، لتصبح اللحظة النقدية لحظة معرفية . يتحدث فيها الناقد عن الآخر وكأنه يتحدث عن نفسه ، أو عن ذلك الترفع النبيل الذي يواجه به الكيف العالم . فيتسامى بترفعه على مأساته . ويتعالى بطهره وبره وتخرجه على ما يراه من الصغائر . وإن رآه الآخرون من عظام الأمور ، ويتعالى بفكره إلى آفاق يرى فيها مالا يراه المبصرون أنفسهم فنسج .

«إن المبصرين الذين يرون مالا نرى . ويشهدون مالا نشهد . ويستمتعون من جمال الدنيا بما لا نستمتع به . إنما يأخذون من أسباب هذا كله بأوهى وأضعفها فحقائق الأشياء وجمال الطبيعة أبعد من مالا يظن المبصرون» (١٧٢)

وفي هذه اللحظات ، تحديداً ، ينفر طه حسين مما يمثله بشار ، ويتحول كرهه له إلى كره لهذا التقحم الحشن الذي قد يعد تعويضاً عن فقد نعمة البصر ، وإلى كره لهذا التكبر العاجز الذي قد يزيد من عزلة الأنا عن الآخرين ، فيعزلها عنهم مع أنها في أشد الحاجة إليهم ، ومع أن صاحبها «مستطيع بغيره» ، وعندئذ ينفر الناقد من موضوعه ، لأنه وجد في عالم الموضوع نقيضاً حاداً لعالم الذات . ويقول الناقد هذه الجملة الدالة عن بشار ؛ إنه شاعر «يخيفك أكثر مما يستهويك» (١٧٣)

ومعنى هذا كله أن لحظات الحب والكره ، في حالتى أبي العلاء وبشار ، لاتخضع لزروع أخلاق عام ، ثابت مطرد ، يوحد بين اللذة والفضيلة ، أو يطابق بين الجميل والخير ، فترتبط الإشارة المرجعية فيه بإطار مستقل من القيمة الأخلاقية ، وإنما تخضع اللحظات لزروع أخلاق شديد الخصوصية ، شديد الآتية ، مسرف في الذاتية ، لا تفارق الإشارة المرجعية فيه ما هو

موجود في الآن الخاصة بهذه اللحظات نفسها . فتتصل الإشارة المرجعية بالعلائق العاطفية المتضاربة التي تصل بين الشاعرين من ناحية . وبينها وبين الناقد من ناحية أخرى . دون أن تتجاوز هذه العلائق الوضع الآتي للحظات إلى نظام موضوعي للقيم مستقل عنها ويقع خارجها . ولذلك يزداد النفور من بشار - في هذه اللحظات - ويصبح كره الشاعر هو الوجه الآخر لكره الشعر . أو الأساس التحققي له .

ولكن هذا النفور يقل إلى أقصى درجة ، بل يخفى تماما ، عندما تخفى العلائق الذاتية التي تجعل من بشار نقيضاً لأبي العلاء ، على مستوى الاختيار الذاتي للأنا . ويظهر ذلك عندما يوضع بشار في سياق لحظات مغايرة ، لا تمثل اختياراً ذاتياً للناقد ، بل تمثل مقارنة بين تشاؤم بشار وذلك التشاؤم الذي ينطوى عليه - مثلاً - ما يسمى «الأدب المظلم» في أوروبا . هنا تتحرك المقارنة على مستوى التقابل بين التراث (العربي) الذي ينتمي إليه الناقد ، والتراث الأوروبي (الغربي) المناقض ، لتصبح مقارنة بين قطبين متعارضين يسعى الناقد - جاهداً - إلى التوفيق بينهما . وعندئذ يلتفت الناقد إلى أن العقل الإسلامي قد أظهر عناية شديدة بالمشاكل الفلسفية الكبرى ، وأن القرن الثاني للهجرة (العصر العباسي الأول) قد كشف عن نوع من التشاؤم ، تحقق كمذهب مستقل له عاده الفلسفي ووسائله الأدبية . ولن يختار طه حسين - من هذا القرن - النواصي أو الخليل ، اللذين أعلى من شأنهما بالقياس إلى بشار ، بل يختار ، تحديداً ، بشارا الذي قتل لأنه كان «يهجو السلطان ويسخر من الرعية وينكر الدين» . ونسمع - عندئذ - هذا الحديث عن تشاؤم بشار ، في نبرة لا تخلو من تعاطف ومن تسوية بين بشار (المكروه) ، وأصحابه (المحبوبين) :

«لم يكن بشار متفائلاً ، بل لم يكن بشار من التفاؤل في شيء ، وإما كان ساعطاً منشأماً ، يقيم سخطه وتشاؤمه على إخفاقه في إرضاء عقله حين التمس إرضاء هذا العقل في مذاهب الفلاسفة والمتكلمين ، فلما لم يظهر بشيء صار إلى هذا الشك البغيض ... وقد كان تشاؤم بشار هادئاً باسم أحياناً ، وشيطانياً مفهقهاً في أكثر الأحيان . وليس هو بشار وتصويره هذا اللهو فم روى لنا من شعره إلا مظهر هذا التشاؤم . وأحسب أن العائنين من أصحاب بشار كانوا يذهبون مذهبه حين يحسون الإخفاق في إرضاء العقل . وينهون إلى الشك فيسهزون بكل شيء . ويسخرون من كل شيء . وينهزون فرص الحياة»^(١٧١).

ومن السهل أن نلاحظ أن بشاراً - هنا - لا يصبح دريئه للكره أو النفور . بل على العكس ، يتحول ذكره إلى مثار إعزاز في معرض المقارنة بين إنجاز الغرب الأوروبي الحديث والشرق العربي القديم ، ويذكر المتنبي - في هذا السياق - باعتباره حلقاً لبشار وأستاذاً لأبي العلاء . باختصار يحتفى الكره ليحل محله ما يشبه النقيض له . ويحتفى التبرير الأخلاقي للنفور ليحل محله تبرير آخر للمقارنة بين «عظماء الشرق» و «أعلام الغرب» . ويبدو بشار قرين أبي العلاء من حيث أن كليهما يدعم أحد الثوابت التي تعزز موقف الناقد في لحظات تعامله مع أدب يتصل بثقافة مغايرة ، وأعنى ثقافة ينظر إليها الناقد - في أغلب الأحوال - من منظور الأدنى إلى الأعلى . ولكن تظل الإشارة المرجعية - في اللحظات الأخيرة - إشارة ذاتية . مرتبطة بالمستويات الآتية للحظات نفسها ، تماماً مثلما كانت الإشارة المرجعية في اللحظات السابقة مرتبطة بالمستويات الآتية للحب والكره في سياق المقارنة بين بشار وأبي العلاء .

ولكن هذا الخيط الفلسفي الذي يصل بين بشار وأبي العلاء والمتنبي فيصل بينهم - جميعاً - في مواجهة «التشاؤم الأوروبي الحديث» يعود ليتقطع في لحظات أخرى مغايرة . فيصبح - في حالة المتنبي - خاضعاً لمقارنة مغايرة ، تفرض الموازنة بين أبي العلاء (الكفيف) والمتنبي (المبصر) . وعندئذ ينقطع الوصل ، ليصبح أبو العلاء - مرة أخرى - نقيضاً للمتنبي ، مثلما كان نقيضاً لبشار .

ولا يفجؤنا طه حسين - والأمر كذلك - بهذا التصريح اللافت الذي يفتح به كتابه «مع المتنبي» عن نفوره من هذا الشاعر الذي لا يبلغ من نفسه «منزلة الحب أو الإيثار» . إنه لا يدرس المتنبي ليتعرف عليه ، أو لأنه يريد «صحبة ومرافقة ليس غير» ، وإنما يدرسه - فضلاً عن ذلك - ليستكشف السر «من حب المحدثين له وإقبالهم عليه» وإسرافهم في هذا الحب والإقبال . إنها صحبة المستريب الممتحن ، تلك الصحبة التي تشي بلون من سوء الطوية منذ اللحظة الأولى من الرفقة . ولقد أعلن طه حسين - في غير موضع - أنه ليس من المحبين للمتنبي ولا المشغوفين بشخصه وفنه ، ولكن لأن طه حسين «شديد العناد للناس» فإنه يريد أن يكشف لهم عن الفرق بين داك الذي يحبونه ، وهذا الذي يحبه هو . أى يكشف لهم عن الفرق بين إعجابهم بما يسمونه طموح المتنبي ، وفلسفته ، وعلو قامته في ميزان الرجولة . وبين حبه هو لترفع أبي العلاء وحكمته ، وعلو قامته في ميزان الرجال الأحرار الفلاسفة . فيكشف لهم - بذلك - عن الفرق بين «ضعة» داك المبصر الذي لم ير ولا يرى سوى

العارض . وعظمة هذا الكفيف الذى رأى الثابت . وألح على طلب الجوهر . فاتسعت له الرؤيا حتى ضاقت العبارة . ولذلك كله لا يجد الناقد المراوغ - وإن حاول أن يعفى على مراوغته بادعاء المعابثة والسخرية - بأساً فى أن « يتقل » على نفسه « بالتحدث إلى المتنبي والتحدث عنه والاستماع له » . بل لا يجد بأساً فى أن يعاند نفسه ويمانعها ويكرهها - فيما يقول - على أن تسمع للمتنبي أو تتحدث إليه . وذلك لكى يقدم قراءة فى شعر المتنبي بصفها بأنها « قراءة إن صورت شيئاً فإيما تصور طغيان المرء على نفسه . ولعبه بوقته . وعيبه بعقله . وعصيانه لهواه . وطاعته لهواه فى نفس الوقت » .

وإذا كانت لحظات الحب تستوعب أبا العلاء . وتنشأ شاعراً كشار إلى لحظات الكره . على أساس من هذا التجاوب - أو الاتحاد - بين صوت أبى العلاء وصوت الناقد . فإن المتنبي ينضم إلى بشار ليطرح معه من حلق الإعجاب (عند الآخرين) إلى هاوية الزرابة (عند الناقد) . وذلك لأن المتنبي كان « عبداً لشهواته » مثل بشار . لقد أنفق المتنبي حياته كلها - فيما يقول الناقد - فى إرضاء هذه الشهوات : فباع شعره فى سوق الكساد . وتملق من يزدريهم أقبح الازدراء . وباع نفسه وحرته وكرامته للملوك والأمراء . وتبدل رأياً برأى ومذهباً بمذهب . « وما زال يتقلب فى هذا الفساد السياسى والخلقى حتى تلقاه الموت فى بعض الصحراء فأراحه وأراح منه ! »^(١٧٥) وأين هذا كله من أبى العلاء الذى « لم يدع شهوة إلا أدلها » . والذى اعتد بنفسه فارتفع بها عما تحتاج إليه الحياة من صراع . ولم يرد أن يتشبه بالملوك والأمراء ، ولا أن يطمع « فيما يفيد عندهم الشعراء والأدباء والعلماء من رخيص اللذات . يشترونه بأعلى الأثمان » وإيما أراد ما هو أرفع من ذلك . أراد أن يتوحد لأن الله واحد فقال :

تَوَحَّدَ فَإِنَّ اللَّهَ رَبُّكَ وَاحِدٌ وَلَا تَرْغِبْ فِي عِشْرَةِ الرُّؤَسَاءِ

إن الفارق بين المتنبي وأبى العلاء - فى هذا السياق - هو الفارق بين الضعة والرفعة : « وقس إلى ضعة أبى الطيب رفعة أبى العلاء إن كان يمكن أن تقاس الرفعة إلى الضعة »^(١٧٦) والموازنة بينهما موازنة بين « الرجل العبد المنافق » و « الرجل الحر الفيلسوف » . إن المتنبي - فيما يقول الناقد مرة أخرى - رجل رفع نفسه فوق قدرها . وزعم لها ما ليس من أخلاقها . وطمع فيما لا ينبغي لأمثاله أن يطمع فيه . « ظن نفسه حراً ، ولم يكن إلا عبداً للمال . وظن نفسه أياً . ولم يكن إلا ذليلاً للسلطان . وظن نفسه صاحب رأى ومذهب ولم يكن إلا

صاحب تهالك على المنافع العاجلة التي يتهالك عليها أسير الناس وأهونهم شأنًا» (١٧٧) وأين ذلك - مرة أخرى - من أبي العلاء الذي أراد لنفسه أن تكون نفس الرجل الحر الكريم . ولعلّله أن يكون عقل الرجل الحكيم الفيلسوف . فوق لنفسه ولعلّله بكل ما أراد :

ولم يكن أقل شاعرية من المتنبي . ولم تسعده الأيام كما أسعدت المتنبي . فقد حرمته بصره . ولم تنج له من الغنى والثروة ما يكفل له لير الحياة وخفض العيش . ومع ذلك عاش كريما . ومات كريما . ولم يتعلق عليه أحد بدلة . ولم يغتمز فيه أحد هفوة . (١٧٨)

إن الفرق بين الرجلين - أخيرا - هو الفرق بين الفيلسوف والرجل من سائر الناس . ولم يكن المتنبي - على عكس ما يتصور المحبون له والمعجبون به - سوى رجل ظن بنفسه غير ما كانت عليه . فخدعها وخدع معها كثيراً جداً من الناس .

.. ظنوا به الفلسفة . وليس هو من الفلسفة في شيء . وظنوا به الحرية والكرامة وإباء الضيم . وليس هو من هذا كله في شيء . إنما هو رجل من أهل زمانه لم يمتز بهم بأحلافه . وإنما امتاز بهم بلسانه (١٧٩) .

ولذلك يظهر المتنبي في صفحات كثيرة من «مع المتنبي» وكأنه محكوم عليه سلفا . ويتحدث عنه الناقد - في هذه الصفحات - وكأنه محكوم بالعلة التحتية التي تحرك لحظات الحديث . وهي أبو العلاء . وتبدو صورة المتنبي - في هذه الصفحات - صورة كريمة منفرة . وكأن الناقد حريص على تأكيد جوانب التنفير ليباعد بين الشاعر وبين أولئك الآخرين الذين يجوبه . وكأنه حريص أن يردهم عن شاعرهم إلى شاعره . ويتدعم هذا المسعى الضمني بأحكام تؤكد أن المتنبي كان مغرورا «غروره فيما يظهر أكبر من شعره» (١٨٠) أما الكبرياء التي ادعاها المتنبي فقد كانت كبرياء زائفة . إذ لم تكن حياته إلا «سلسلة متصلة من بذل هذه الكبرياء . للسادة والقادة والأمراء . ثم البكاء عليها بعد أن يبذلها ويفرط فيها» (١٨١) . أما المذاهب السياسية والدينية عند المتنبي فهي «وسيلة لا غاية» (١٨٢) . ولذلك كان الشاعر - في قصته كلها مع كافور - صغيراً حقاً «صغير حين مدح . وصغير حين هجا . وصغير حين اضى . وصغير حين غضب» (١٨٣) . ولا بد - والأمر كذلك - أن ننظر إلى هذا الشاعر (الصغير) من منظور محمد: «نزدري الرجل . وقد ينتهي بنا الازدراء إلى أن نرجمه» (١٨٤) . لكن المؤكد أنه لن ينال بعض الحب الذي ناله أبو العلاء .

ويسقط طه حسين - ، هذا السياق - النفور من المتنبي (الرجل) على المتنبي (الشاعر) ويتبادل الشعر موضع الشاعر ، غير مرة ، في سياق لحظات النفور ، فيصور هذا البيت مثلاً :

يسابدُرُ يابجر ياغمامة يا ليث الشرى يا حِجَام يارجل

أسمح ما كان في المتنبي حين كان ينشد بين يدي ممدوحه من هذه الحيلاء التي لا تمثل إلا ذلة وضعفاً^(١٨٥) ، أما البيت الآخر .

وإذا ما خلا الجبان بأرض طلب الطمع وحده والنزالا

فالحديث عنه من قبيل : « وأنا أستغفر عشاق المتنبي والمؤمنين بشجاعته وإقدامه إن قلت إن المتنبي لم يصور أحداً كما صور نفسه في هذا البيت المشهور »^(١٨٦) . ولعل القارئ - نتيجة التبادل المكاني بين الشعر والشاعر في سياق لحظات الحديث - يلاحظ « أن ظاهرة قد اطردت في حياة هذا الشاعر . فهو لم يستطع أن يرقى بفنه إلا في ظل حاكم يحميه ويعطف عليه ، وهو لم يستطع أن يعيش عيشة الشاعر المنتج المرتقى بفنه شيئاً فشيئاً إلا في كنف الأشراف والسادة والأمراء . كأنه النبت الطفيلي لا ينمو ولا يزهر إلا في ظل الشجر الضخم المرتفعة في السماء »^(١٨٧) . لقد كان المتنبي - في النهاية - « يتخذ الشعر وسيلة لا غاية » ، لأنه « كان عبداً للطمع والمال ، لا للجمال والفن »^(١٨٨) ، أما نفسه التي يصدر عنها شعره فقد « ماتت ، أوكادت تموت ، ولم يبق منها إلا رmq ضئيل لم يكن خيراً ما بقي منها . إنما كان شر أجزاء نفسه وأهونها على الناس حين يلتمسون الخلق والفلسفة . وكان خير أجزاء نفسه وأكرمها على الناس حين يلتمسون الشعر والفن والغناء »^(١٨٩)

ولكن شعر المتنبي يفرض نفسه - مع ذلك كله - على طه حسين الناقد ، خصوصاً في اللحظات التي تخفت فيها حدة المقارنة الضمنية الطاغية بينه وبين أبي العلاء . فيستسلم الناقد - مدعنا إلى هذا الشعر - ويتعاطف مع الشاعر . وتحرك عواطفه من منطقة الكره إلى منطقة الحب ، وقد يحرص الناقد - عندئذ - على أن يفصل بين السيرة والشعر . أو بين ما يسميه « اللذة الفنية » و « الشخصية » ، ولكن يظل الحب الذي يوحد - دائماً - بين السيرة والشعر - في حالة أبي العلاء - غير مختلف جذرياً عن الكره الذي يوحد - كثيراً - بين السيرة والشعر في حالة المتنبي . ويظل قياس « اللذة الفنية » - من ثم - خاضعاً لتقلب العواطف .

فتتحول عواطف الحب والكره معا لتصبح (عاطفية) تتجاذب الناقد - فتوقعه - دون أن يبتبه - في شرك مواقف لا تخلو من المفارقة .

والمفارقة كامنة في النفور الحاد الذى يدفع طه حسين إلى التوقف عند أبيات المتنبي :

فما لي وللدنيا طلابي نجومها ومسعى منها في شذوق الأرقام
من الحلم أن تستعمل الجهل دونه إذا اتسعت في الحلم طرق المظالم
وأن ترد الماء الذي شطره دم فتسقى إذا لم يسق من لم يزاحم

ليعقب تعقيب الكاره : « أنت واجد فيها طبيعة المتنبي كلها التي سيصورها شعره إلى آخر ديوانه : جوع وأحاديث ، كما يقول المثل ، فلسفة في الهواء ليس وراءها طائل ولاغناء »^(١٩٠) . ولكن طه حسين يدرك بعد ذلك - في لحظة هدوء يخفى فيها الكره - وفي سياقات أخرى تخفى فيها حدة المقارنة الشخصية بين المتنبي وأبي العلاء - أن هذه الفلسفة « التي ليس وراءها طائل » - في شعر المتنبي - قد أثرت « في التشاؤم العلائى وما نشأ عنه من فلسفة تأثيراً بعيداً عميقاً »^(١٩١) وأن المتنبي ليس هو « العبد الدليل » بل « الشاعر المتشائم العظيم » ، ذلك لأنه « لم يتشائم بعقله ولسانه فحسب ، وإنما همَّ أن يتشائم بسيفه فلم يفلح . وهو على كل حال مؤسس التشاؤم الفلسفى المنظم في الشعر العربى . أسسه قبل أن يبلغ العشرين ، وأتم بناءه قبل أن يدركه الموت ، نظر إلى الحياة اليومية فضاق بما كان يملؤها من فساد ، وضاق بالنظام السياسى والاجتماعى الذى كان يعرض الناس لهذا الفساد ، تم احتقر الناس لأنهم قبلوا هذا النظام أو أذعنوا له ، ثم سمت همته المتشائمة إلى ما هو فوق الناس وفوق نظمهم السياسية والاجتماعية ، وإذا هو يسأل عن الموت . ويسأل عن الحياة . ويسأل عن الحرية ، ويسأل عن الجبر ، وإذا هو ينكر الحياة إنكاراً ويرأها شراً قد أكره الإنسان عليه إكراها »^(١٩٢) .

قد نقول إن هذه الصورة للمتنبي مناقضة تماماً لصورته الأولى . وهذا حق . ولكن المفارقة - هنا - مصدرها تناقض سياق اللحظات نفسها ، فالمتنبي المكروه أسير سياق لحظات المقارنة الذاتية بينه وبين أبي العلاء ، والمتنبي المحبوب وليد لحظات المقارنة بين الشعر العربى في مجمله والأدب الأوروبى . وفي هذا السياق الجديد يمكن للناقد أن يقول « لم يكن أبو العلاء تلميذاً للمتنبي في فنه الشعرى وحده ، وإنما كان تلميذاً له في تشاؤمه الفلسفى قبل كل شئ »^(١٩٣)

وفى ظل هذا التضارب بين سياق اللحظات يصبح إعجاب الناقد بشعر المتنبي وشخصه مريراً ، تماماً مثل نفوره من شعر المتنبي وشخصه . ونعثر نحن على العلة التى تجعل شعر المتنبي أشبه بشعر «مستضعف دليل بائس» . قد تقطعت به الأسباب أو كادت تنقطع «^(١٩٤)» . والى جعلت منه - فى نفس الوقت - «من أجمل الشعر العربى كله وأروع وأحقه بالبقاء» .^(١٩٥) إن هذه العلة - بعبارة أخرى - توصل تجاور النفور من الشاعر مع الميل إليه . وتقلب لحظات النفور والميل تجاوراً يصوغ البناء اللافى لكتاب «مع المتنبي» . لكن هذا التجاور - فى النهاية - لن يغير من طبيعة المفارقة الحادة التى تؤثر على سلامة الحكم النقدى . أو المفارقة الحادة التى يطوى عليها التفسير ؛ إذ تظل المفارقة تسم كلاً من التفسير والحكم بهذا التذبذب القلق بين قطبي الحب والكراهة .

إن هذا التذبذب هو الذى يدفع - فى حالة أبى العلاء - إلى القول : «الشاعر والفيلسوف وصاحب الفن طفل مهما يكبر!»^(١٩٦) وهو نفسه الذى يدفع - فى حالة المتنبي - إلى التساؤل المناقض : «لماذا ننظر إلى الشعراء دائماً كما ننظر إلى الأطفال وهم يلعبون ؟ ولماذا نبخل عليهم بأن نطن بهم الرجولة والبطولة أحياناً»^(١٩٧) . كما أن هذا التذبذب هو الذى يدفع إلى التناقض اللافى بين «الحكم» و«التفسير» . فنسمع أن هذا «الفخر الرائع البديع كله ينحل إلى شىء يسير» فيتناقض «الفخر الرائع البديع» مع هذا «الشيء اليسير» تماماً مثلاً يتناقض طرفا القول بأن «ظاهر هذا الفخر معجب من غير شك وباطنه يحزن رضحك من غير شك أيضاً»^(١٩٨)

٥ - الحيرة التعبيرية :

إن اعتماد الناقد على «القلب» أكثر من اعتماده على «العقل» هو الأصل فى كل هذا لتذبذب ، الذى يصيب أحكامه النقدية . مثلاً يصيب تفسيراته . ويزداد هذا التذبذب حدة بازدياد تقلب الإشارة المرجعية لتقلب اللحظات ، وتغير الوضع المكافى للأعمال الأدبية فيما بين القطبين المتناقضين للحب والكراهة . والصعوبة اللافقة التى يعانها الناقد - فى مثل هذه اللحظات - هى التبرير والتعليل . إن الناقد الذى يقرأ الأدب بقلبه لا بد أن يفسر هذا الأدب لغة القلب . وبقدر ما ترتبط أحكامه بالعواطف فإن العواطف نفسها تغدو شيئاً مراوعاً لا يفلح كثيراً فى تبرير الحكم أو تعليل التفسير .

ولكن ما «العواطف» أصلاً ؟ إننا لا نعرف - فيما يقول طه حسين - عن عواطفنا إلا الشيء القليل ، بل لا نعلم شيئاً محدوداً عن تلك المؤثرات الخفية التي تسيطر على عواطفنا وأهوائنا ، فنحن لا نشعر من أنفسنا إلا بالشيء القليل جداً ، وبجهل منها أكثر مما نعلم . إن العواطف - في هذا السياق - أقرب إلى المحتوى المراوغ الذي تنطوى عليه «اللحظات» نفسها . ونحن لا نملك اللحظات بنفس القدر الذي لا نملك به محتواها . واللحظات نفسها نقبل علينا بشيء كثير لا نحصىه ، وتقبل علينا بشيء كثير لا نتوقعه أو نقدر على تصويره . وما دمنا لا نعرف عن عواطفنا ولا لحظاتها إلا أقل القليل فإننا لا نملك - دوماً - ما نلعل به حيناً للعمل الأدبي أو تفورنا منه ، مثلاً لا نملك أن نفسر ما نشعر به إزاءه ، أو نلعل ما يحسه كما نلعل فيه . قد نعالى - من هذا المنظور - هزة غامضة تثار في نفوسنا ، لعلها «حنان حزين» ، ولعلها «أشجان هادئة رقيقة» ، ولعلها «مزاج من الحزن والسرور» ، ولعلها «طائفة من الذكرى البعيدة التي طال عليها العهد» ، وقد تنطوى هذه الهزة على حب أو كره ، وقد تضعنا في حضرة «الجمال» أو تنأى بنا عن التعامل مع «القيح» .

ولكن هذه الهزة تصل - في أحيان كثيرة - إلى آفاق لا يسهل تحليلها أو تبريرها . وكل ما يملكه طه حسين - إزاء هذه الهزة - هو التعبير عنها ، إذا استطاع ، بوصفها مرتبطة بجانب شئ من العواطف التي ينطوى عليها العمل الأدبي ، أو العواطف التي تنطوى عليها لحظات الناقد . ولعل أكبر الأشياء تأثيراً في نفس الناقد ، وحبا إلى قلبه ، هي تلك التي تبي غامضة له ، ويبقى جزء منها سرا أمامه ، لو استعرا لغة أناتول فرانس الذي تأثر به طه حسين . (١٩٩)

وارتباط العمل الأدبي بعواطف الناقد - على هذا النحو - لا بد أن يدخله إلى منطقة الغموض هذه ؛ أعنى ذلك السر الذي تفترض الأنا وجوده في العمل الأدبي مع أنه متضمن في عواطفها . لكن هذا السر ليس شيئاً يسير التوصيل ، ذلك لأنه لا ينتقل من المتحدث إلى المتحدث إليه - في الحديث النقدي - كما تنتقل المعلومة المحددة من مرسل إلى مستقبل ، وإنما ينتقل من المتحدث (الناقد) إلى المتحدث إليه (القارئ) بما يشبه إثارة العدوى ، عندما يحاول الناقد أن يستثير في قارئه عواطف مشابهة ، أو قريبة من العواطف التي أثارها العمل في 'لناقد نفسه' .

وأول سبيل إلى ذلك هو وصف طه حسين للعواطف التي تنطوى عليها لحظات صحبته للعمل الأدبي . وقد تكون هذه العواطف بسيطة بساطة الانطباع الذي يختزلها في عبارات من قبيل :

- « هذا الشعر يسيل عذوبة ورقة ... وإنه غناء نفس محرومة حقا » . (٢٠٠)
- « هنا موقف أقل ما يوصف به أنه آية من آيات الدقة الفنية في وصف العواطف الرقيقة المؤثرة » . (٢٠١)
- « هذه القصة تمثل الطرف والتأنيق في الفن » . (٢٠٢)
- « هي ... آية من آيات الوصف الخلق الصادق » . (٢٠٣)

وقد يحاول طه حسين - بعد ذلك - تلخيص العمل ، لعله ينقل بالتلخيص بعض ما شعر به . وقد يدرك ، ابتداء ، عجزه عن أن ينقل - بتلخيص العمل - ما أثاره العمل في نفسه ، وقد يحاول طه حسين تحليل العمل ، رغم تنافر إجراءات التحليل مع المحتوى العاطفي للحظات ، ولكنه يدرك أن التحليل لا يفترق عن التلخيص ، لأن كليهما لا يمكن أن يعطى « صورة صادقة » للعمل الذي يتحدث عنه ، كما أن كليهما لا يعطى « صورة صادقة » للعواطف التي انطوت عليها لحظات تحدثه مع العمل ، أو التي تنطوى عليها لحظات حديثه عنه . ومع ذلك يمضى طه حسين في التلخيص ، ويستمر في تحليل أقرب إلى العرض منه إلى التحليل ، لكنه في الحالين ، يعترف بعجزه إلى القارىء :

- « هؤلاء هم أشخاص القصة ، اختصرت لك صورههم النفسية اختصارا . فلتنظر الآن إلى القصة نفسها . ولكن أنهلك قبل كل شيء إلى أن أستطيع أن أعطيك منها صورة صادقة ولا مقاربة ، لأنها أدق وأعمق وأكثر تفصيلا من أن يؤديها تحليل » . (٢٠٤)
- « وأنت مخطيء إن ظننت أني خلصت لك القصة ، فأنا لم أخلصها ، وإعما مسخها مسخا . ولم أعرض عليك منها إلا ما يمكن عرضه فأكرما في القصة بحس ولكنه لا ينقل » . (٢٠٥)
- « على أني مهما أفعل ، ومهما أبذل من قوة وجهد ، فلن أستطيع أن أعطيك من هذه القصة صورة صادقة ولا مقاربة » . (٢٠٦)
- « ومهما أخلص هذه القصة ومهما أحر الدقة في هذا التلخيص فلن أستطيع أن أعطيك من جمالها التي صورة مقاربة » . (٢٠٧)
- « أنا والى كل الثقة بأنى لن أستطيع أن أؤثر في نفسك تأثير القصة نفسها ، لأنى لن أوفق مهما أبذل من جهد ، لأن أكون في هذا التلخيص من السذاجة والسهولة بحيث كان الكاتب نفسه حين وضع قصته » . (٢٠٨)

قد نقول إن الدلالة اللافتة لمثل هذا الاعتراف - مع تقديرنا لصدقه - تقترن بعجز طه حسين عن دخول منطقة التحليل . لأن التحليل عملية عقلية يستكشف بها الناقد - أيا كان -

العناصر التكوينية للعمل . في نفس الوقت الذي يكتشف فيه العلاقات الدالة بين هذه العناصر . ويقدر ما تتم هذه العملية بإجراءات صارمة . فإنها تتحرك فوق مهاد من المفاهيم التصورية لا تنطوي على هذه العاطفية المراوغة . وقد نقول إن التلخيص نفسه - مهما كان - لن يختلف عن العرض . من حيث إن كليهما . وإن أفاد في أحاديث الحواطر المرسل . أعجز من أن يعين الناقد على تبرير انطباعه إزاء العمل . إن كليهما يمر خفيفا لنا على الأذن - في لحظات الحديث - فيمر خفيفا لنا على الذهن . وما أسرع ما تنساهما الذاكرة . لأنهما - وإن ربحوا الحديث - يخلان لحظات الاستماع نفسها إلى استرخاء سلبي يتخدر معه الوعي النقدي للعقل . فلا ينشط ليشترك في اكتشاف عناصر وعلاقات فارقة في العمل . ولكن هناك دلالة أخرى لهذا الاعتراف . تقترن بمحاولة إثارة تعاطف القارئ . إذ قد يثير الاعتراف بالعجز فضول القارئ . ويغذى شوقه إلى مطالعة العمل . لعله يعرف السر الذي ينطوي عليه هذا العمل المتأني على الأنا الطاغية للناقد .

لكن الاعتراف - في هذا النوع من اللحظات النقدية - يمتد ليتجاوز العواطف التي يثيرها العمل إلى تحديد الخاصية النوعية للعمل نفسه . إن طه حسين - في أمثال هذه اللحظات - تمل بعواطف الحب إزاء العمل ، وهو يحاول - جاهدا - أن يصل بوصف العمل إلى مستوى عواطفه ، فلا ينتهي وصفه إلا إلى مفارقات لافطة . وأعنى مفارقات يلتقي فيها إعلان حيرته في تحديد النوع الأدبي للعمل مع إعلان حيرته في كيفية الحديث عنه ، ويتجاوب فيها الاعتراف بالحيرة في تحديد الصفة الغالبة على العمل مع الحيرة في الحكم عليه . وتتكرر في الحديث النقدي - لذلك - صيغ من قبيل : « لست أدري » . و« حائر » و« أجد شيئا من التردد » :

- أريد أن أحدثك عن هذه القصة . ولكني لا أدري كيف أحدثك عنها .^(١٠٩)
- قصة غريبة هي . أم قصيدة من جيد الشعر . أم كتاب في فلسفة الحب ؟ أم هي هذا كله في وقت واحد ؟^(١١٠)
- ... « قيمة الكتاب لا أدري أهمي من الجبال اللفظي واستقامة المعنى ؟ أم في خصب المعنى . أم في هذا التصوير الدقيق الذي لا يقاس إليه تصوير » .^(١١١)
- « وفي الحق إنى لست أدري أعن بإزاء قصة واحدة أم قصتين أم قصص ثلاث أم أكثر من هذا القصص الثلاث أيضا . بل في الحق إنى لست أدري أعن بإزاء قصة أو قصص تدرس الأشخاص وحياتهم النفسية القيمة . أم عن بإزاء قصة أو

- قصص تدرس طائفة من الأخلاق وضروباً من أطوار النفس الإنسانية عامة والوانا من الحياة الإنسانية من حيث هي .^(١١٢)
- « ولكي حائر لا أدري بأى هؤلاء الأشخاص أبدأ . فالظاهر أن لهذه القصة بطلا ممتازا تدور حوله . ولكن أشخاصها جميعا أبطال ممتازون . وما أدري في حقيقة الأمر إلا أن لكل واحد منهم حياته القوية المؤثرة الممتازة » .^(١١٣)
- « ولقد أجد شيئا من التردد حين أريد أن أحكم على هذه القصة فلست أدري أهي قصة محزنة أم هي قصة مضحكة » .^(١١٤)
- « إني حائر في أمر هذه القصة لا أدري أأرضى عنها أم أمقها » .^(١١٥)
- « أصادقة هي . أم نصفة هي ؟ لا أدري » .^(١١٦)

والعجز عن التعليل خاصة أساسية مصاحبة لمثل هذه اللحظات الحائرة . وهي خاصة ترتبط بعدم قدرة طه حسين على تجاوز الغموض الحاد لعواطفه الأولية إزاء العمل الأدبي . مثلاً ترتبط بعدم قدرة طه حسين على ترجمة هذه العواطف الأولية إلى بناء متماسك من التصورات المتلاحمة ؛ وأعني بناء يمكن الناقد من تحليل العمل الأدبي من ناحية . وتفسير العلاقات الدالة بين عناصره من ناحية أخرى . وما دام طه حسين يقتصر على عواطفه الأولية فإنه يواجه القارئ بأقوال تكشف عن حيرته . مثلاً تكشف عن عجزه في تحليل ما يشعر به إزاء العمل الأدبي ، فلا يملك سوى أن يقول لقارئه :

- « وليس من السهل أن تقول لماذا حسنت هذه الأبيات ولكنك تشعر فيها بجمال مجذبك ويسنويك دون أن تستطيع له تحديدًا » .^(١١٧)
- « هذه الأناشيد التي كان يتغنى بها الشعراء ... غنار بشيء من الجمال والروعة ليس إلى وصفها من سبيل » .^(١١٨)
- « ولكن في الأبيات مع ذلك شيئا لا أدري ما هو . يملأ النفوس لوعة والقلوب أسى » .^(١١٩)
- « ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتألثة » .^(١٢٠)
- « لا أدري كيف أصور حبي للشعراء وأصحاب الفن » .^(١٢١)
- « أجرى في القصيدة روحاً عذبا غريبا ليس من اليسير وصفه ولا تصويره . ولكنك تحسه إحساسا قويا » .^(١٢٢)
- « إني أرى في هذه الأبيات جزالة وصلابة ومثابة وارتفاعا . وأحد فيها جمالا لا أعرف كيف أصوره ولكنه يملك عليّ أمرى » .^(١٢٣)

وإذا توقف طه حسين - في هذه اللحظات - عند أبيات المتنبي .

يا ساقبي أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيده
أصخرة أنا مالى لا تحركنى هذه المدام ولا هذى الأغاريد
إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبيب النفس مفقود

تلك التى لا يعرف «أجمل منها ولا أصلح للغناء» . نحدث عن حيرته العاطفية إزاء «روعة»
الأبيات وفنتته بها . إنه لم يجد في «كل الشعر العربى» ما يتبته هذه الأبيات جمالا وروعة . وقد
تساءل أليست هذه الأبيات للمتنبي . ذاك الذى «ماتت نفسه» . والمتنبي الذى كان -
دائما - عبداً للمال والطمع و«ليس الجمال والفن» ؟ ولكن ذلك المتنبي الكريه سليل لحظات
الكراهة ؛ أما هذا المتنبي الذى يبدع «أجمل الشعر العربى» فهو متنبي آخر . تحو عليه لحظات
الحب لتصل بينه وبين طه حسين في شجن يتأنى على الوصف ، وفي عاطفية تدفع الباعث إلى أن
يقول .

ومها حاول فلن أستطيع تصوير ما يملأ نفسى من الحزن حين أسمع محدثه إلى
ساقبيه وسؤاله إياهما عما في كؤوسهما أخمر هو أم هم وتسهيده ؟ ومها أقل فلن
أستطيع أن اصور إعجابى بهذا البيت الذى يسأل فيه عن نفسه ماله لا يطرب
للخمر ولا يطرب للعناء^{٢٢٢}

وتعود بنا هذه العواطف الخائرة . في سياقات الإلتعليل . إلى لحظات الناقد بكل
ما تنطوى عليه من غموض وتقلب . ويستوى الإعجاب . في هذه اللحظات . مع عدم
الإعجاب . بل يستوى الشعر مع غيره من أنواع الأدب ؛ فما أكثر ما يسمع القارىء : «أريد
أن أحدثك عن هذه القصة . ولكنى لا أدري كيف أحدثك عنها»^(٢٢٣) كما يسمع أحكاما
من قبيل :

«إذا أعمت قراءة هذه القصة استيقنت أنها قوية عنيفة . لكنك عسى مع هذا
اليقين أن شيئا ينقص هذه القصة لا تدري ما هو . وأن هذه القصة على جمالها
وقربها وأقدرها على أن تؤثر في نفسك أعظم تأثير وتثير فيه الجهاد بين طائفة من
العواطف العنيفة لم تلام هواك . ولم تروضك كل الرضا»^(٢٢٤) .

وقد يتساءل القارىء كيف يمكن أن ينطوى عمل واحد على القوة والجمال والقدرة على التأثير
ومع ذلك لا يلائم هواه أو يرضيه كل الرضا ؟ إن ذلك - في النهاية - أشبه بالحديث عن

« اللفظ الذى مهما يكن حفظه من التكلف فإن له من الجزالة حظا يرضى ذوقنا » أو « الأسلوب الذى مهما يكن حفظه من الالتواء فإنه يصور جهدا محببا إلى النفس مثيرا لعطفها وإعجابها » . (٢٢٧)

ولوسأل القارئ كتابات طه حسين عن توضيح لمثل هذه المفارقات ردته الكتابات إلى العواطف مرة أخرى ، وسمع شيئا مشابها لما قاله إسحاق الموصلى ، ونقله عنه الأمدى - فى « الموازنة » - عن الأشياء الى محيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة (٢٢٨) ، أو عن الفارق بين الذوق الذى لا يستطيع تعليله والفهم الذى يخضع للتعليل (٢٢٩) ، أو عن دقة الفكرة الى لا تقتنصها اللغة (٢٣٠) . وقد يؤكد طه حسين أننا « نعجز أحيانا كثيرة عن أن نصف بعض الحواطر الى نخطر لنا والعواطف الى نجيش فى صدورنا » (٢٣١) ، مثلما يؤكد أن هناك « ألوانا من الحديث لا تستطيع لغات الناس أن تصورها ، لأنها غامضة ، أغمض من أن تسعها الألفاظ ، ولأنها واضحة أوضح من أن تنكرها النفوس » (٢٣٢) .

وبقدر ما يهمس طه حسين النافذ إلى فارئه - فى مثل هذه الألوان من الحديث

قائلا :

لست أدري اصف نفسى كما احب ؟ ! ٢٣٣

أريد ان اصف نفسى فاجد شيئا من الصعوبة فى هذا الوصف ٢٣٤

فإن طه حسين يؤكد لهذا القارئ أننا نعجز - عادة - عن وصف الجمال الذى تهتز له عواطفنا فى الأدب . ذلك لأن جمال الشعر - مثلا - مرتبط بحقيقته . وحقائقته « تلتمس قبل كل شئ » وبعد كل شئ فى هذه الصفة الى لا أدري كيف أسميها أو أحدها (٢٣٥)

وعند هذا المستوى يسمع القارئ الشكوى من عجز اللغة عن اقتناص الجمال أو تعليله . ويصبح البعد الجمالى للعمل الأدبى بعدا مراوغا ، يعجز المحلل ، ويتأنى على المفسر ، ويقاوم المعلل . وقد يقول طه حسين إن هذا البعد يدرك بما يشبه الحدس عن طريق الذوق المرهف ، ولكن الذوق المرهف فى إدراكه شبه الحدسى يتجاوز منطقة التعليل ، ويتمثل شعوره بالجمال فى لحظة من العواطف المهمة تنطوى على حضور الجميل ، ولكن دون قدرة على تحليل هذه العواطف من ناحية ، ونحويل محتوى هذه اللحظات إلى معرفة مقننة يتقبلها الآخرون من ناحية أخرى . وكأن البعد الجمالى - من هذا المنظور - لا يعرف وإنما يحس ، ولا تحدده الأنا

التقديدية في ذاته وإما تستدل عليه بآثاره فيها . وإذا تجاوزت الأنا ذلك إلى تعليل عواطفها الغامضة ، أو وصفها ، أو تصويرها ، لم نجد شيئا محددًا ، بل معرفة تؤديها صفة . وكل ذلك طبعى ما دامت الأنا قد استسلمت لشارك اللحظات المتقلبة وتحول العمل الأدبي نفسه لبصيح مرآة يحتل الناقد فيها صورته .

إن هذا الاستسلام لا يفترق عن ذلك التحول ، لأن كليهما يعنى رد البعد الجمالى في العمل الأدبي إلى اللحظات العاطفية للذات المدركة للناقد . بدل افتراض وجود خصائص مستقلة متعينة لهذا البعد . وما دام الناقد يسلم . ابتداء . بغموض اللحظات العاطفية التي رَدَّ إليها وجود البعد الجمالى . فلا بد أن يسلم هذا الناقد بعدم قدرته على تعليل ما يشعر به . ويعترف بخبرته في تحديد ما يواجه . ومن ثم عدم قدرته على اكتشاف أى وجود مستقل متعين خارج لحظته . أو لحظاته العاطفية . ولن يتحدث هذا الناقد عن عناصر تكوينية أو علاقات دالة . تكون ما يسمى «الشاعرية» في الشعر . أو «الأدبية» في الأدب . بل يلجأ إلى صيغ من قبيل : «لست أدري !» . أو «لا أعرف» . أو «لقد أجد شيئا من التردد !» . أو مجموعة أخرى من الصيغ . ليس لها محتوى إخباري . بل تطوى . فحسب . على وظيفة انفعالية . تقود - ضمنا . أو صراحة - إلى اللحظات العاطفية الغامضة للأنا . وتحاول سدى - أن تقنع القارئ بجمال تعجز عن افتناصه .

وعندما يصل الناقد إلى هذا الحال فإنه يحاول إقناع القارئ بشكل مطلق للجمال الفني لا يمكن أن يوجد في ذاته . بل يوجد من خلال مظاهر بسية . تسعى - جاهدة - أن تحقق بعض جوهره ، فيقترن الجمال بحقائق متعالية تتأبى على التجسيم . ولا تقبل أن تسجن في قيود اللغة الخادعة التي لم تخلق لتعبر عن الفن ؟ أو يقترن الجمال بعواطف أعمق وأرهف من أن تختمل شباك اللغة الحشنة . لغة الناس العادية . وبدل أن يشك الناقد في تصويره عن الجمال يتشك في اللغة ذاتها . فيردد أصداء الشكاية الشجية لمعضلة الأداة الشهيرة في نظرية التعبير الرومانسية . وعندئذ يقول الناقد للقارئ إن استعدادنا للشعور أعظم من القدرة على وصفه . وإن العواطف أسمى من أن تقتنصها الألفاظ .

.. وقد أطبل القول فلا أقول شيئا . وقد أتكلف خير الألفاظ فلا أجد ما أزدى به . شيئا مما أجد في نفسي . من ذا الذى يستطيع أن يصور بالألفاظ ما يجس في بصره من جمال الفن ؟ .. واعرف وأطن غيري من الكتاب يعرفون . بالعجز عن أن تشهد آية من آيات الفن ثم تنقل إليك منها صورة صادقة أو قريبة من الصدق .

وصف لك لدننا هذه الالة واغباطنا ها . وبتركك في هذه اللذة وهذا
 الاغباط . نحن عاجزون عن هذا . العجز كله . لأن استعدادنا للشعور أعظم من
 قدرتنا على الوصف . ولأن الألفاظ الى أتاحت لنا حين نحاول الوصف أقل عددا
 واصبى بظافا من هذه العواطف والاهواء الى لا نحصى . والى تثيرها في أنفسنا
 آيات الفن على اختلافه . وإذا صاقت اللغة بالعلم والفلسفة فهي بالفن أشد
 صيقا . واحسب أن اللغة لم تخلق لتعبر عن الفن . وإن تكن قد خلقت لتعبر عن
 الفن فانا اعتقد ان بينها وبين تحقيق هذه الغاية الى خلقت لها أمدا لايزال
 بعيدا (٢٣٧)

وسواء وافقنا على هذا الذى يقوله طه حسين أم لم نوافق . فإن علينا أن نلاحظ أن (أنا
 الناقد) قد صارت تعال من نفس المعضلة التى تعانيتها (أنا المبدع) الرومانسى . أعنى أن
 كليهما تحاول أن تجسد ما لا سبيل إلى تجسيده . كما أن كليهما تشكو من هذه الأداة العاجزة .
 وهى اللغة . وما أقرب (الأنا الناقد) . من هذه الزاوية فحسب . من (الأنا الشاعرة) التى
 كانت تحمل - عند كولردج - بتعطيم التناقض بين الكلمات والأشياء لترفع الكلمة إلى مستوى
 الأشياء الحية بوجه خاص . وما أقرب (الأنا الناقد) . من هذه الزاوية فحسب . من (الأنا
 الشاعرة) التى كانت تتوجع - عند لامرتين - من عجز اللغة فى التعبير عن انفعالاتها .
 خصوصا عندما تضيق اللغة عن أن تسع المشاعر المضطربة . وتتنوع بتصوير العواطف الملتهبة .
 أما التفسير الذى تسعى وراءه (الأنا الناقد) فيتحول ليصبح أقرب إلى «معانٍ
 لا يدركها التعبير» لو استعنا بشعر عبد الرحمن شكرى . وبقدر ما نتحدثنا (الأنا الناقد) عن
 أن «هناك عواطف قد لا تجد لها أسماء . وضروبا من الشعور قد لا تجد لها عبارات تؤدبها وتفى
 بما لها من حق» (٢٣٧) . فإنها ترجع شكوى (الأنا الشاعرة) من «لغة الناس التى لم تخلق
 لشرح الغامض وتفسير المبهم . وإنما هى علامات ناقصة . وكلمات فارغة . وجمل جوفاء .
 وألفاظ باردة . تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها واضطرامها . صهر المعدن الآبى على
 النار» (٢٣٨)

ومن السهل - عندئذ - أن تتبادل (الأنا الناقد) الصفات مع (الأنا الشاعرة) لتحل
 لأولى فى خطاب الحديث الأدبى . وتحل الثانية فى خطاب الحديث النقدى ؛ فيؤكد طه
 حسين الناقد أن اللغة لم تخلق لتعبر عن الفن . أو أن بينها وبين ذلك بونا بعيدا . كما ينطق طه
 حسين . الأديب الراوى . ليعبر عما يجده الأبطال من عجز فى وصف ما يحسون ويشعرون .

ليقول الراوى - فى «أحلام شهرزاد» مثلاً .

«وكيف تريدنى على أن أصف لك مالا بوصف . أو ان اصور لك مالا سبل إلى
تصويره . لقد انعقد لسان شهریار لأنه أحس وعجز عن تصوير حسه . وانعقد
لسان شهرزاد لأنها شعرت وعجزت عن تصوير شعورها»^(١٢٩)

أو يقول القاص - على لسان إحدى شخصيات «على هامش السيرة» - :
«لقد كان محمد رجلاً لا كالرجال . ولقد كان بشراً . ولكنه امتاز من الناس
بخصال أحسنها وأحققها فى قلبى وفى عقل . ولكن لا أجد إلى تصويرها
سبيلاً»^(١٣٠)

٦ - الحيرة المعرفية

إن حيرة الناقد - فى السياقات السابقة - هى حيرته إزاء المألوف الذى تحيط به المعرفة
ولا تؤديه الصفة . وتكن المفارقة الأساسية - فى هذه الحيرة - فى التعارض الكامن بين
المحتوى الانفعالى للحظات والشكل اللغوى الذى يحسد هذه اللحظات . مثلما يوصلها إلى
الآخرين . إنه تعارض بين «الخطاب الداخلى» للناقد ، فى حديثه مع العمل . و «الخطاب
الخارجى» للناقد فى حديثه مع القارئ عن العمل . وإذا كان الخطاب الداخلى يتفجر
عاطفية - غير مرة - ويموج بلحظات تنأى على التحديد وتعاند الوصف ، فإن الخطاب
الخارجى يحاول جاهداً أن يتوصل بالوصف . مثلما يحاول أن يوصل المحتوى المرائع لهذه
اللحظات إلى القارئ . وحيرة الناقد - فى هذا السياق - حيرة من يعرف - بمعنى من
المعاني - ولكنه لا يستطيع - فى كل الأحوال - أن يوصل ما يعرفه إلى القارئ . إنها -
بعبارة أخرى - حيرة من يعانى توصيل لحظات اتحاده بالمحجوب لديه إلى قارئ قد لا يشاركه
فى الحب . وهى لذلك حيرة تعبيرية . ابتداءً . لأنها ترتبط بترجمة المحتوى العاطفى للحظات
الناقد إلى لغة تحاول أن تبتعث شبيهاً لهذه اللحظات عند القارئ . مثلما ترتبط بمحاولة الأنا
تحويل المحتوى المعرفى للحظات إلى معرفة يقبلها الآخرون .

ولكن ماذا يفعل الناقد لو انسربت الحيرة نفسها من الأبعاد المعرفية إلى المحتوى العاطفى
للحظات ؟ إن «الروح العذب الخفيف» . الذى تنطوى عليه قصيدة للمتنبى . يشبه ذلك
الصفاء المتألى» فى قطعة من شعر شوقى . كلاهما شئ تحيط به المعرفة وإن لم تؤده الصفة .

وكلاهما شيء يثير عواطف الناقد وإن لم يستطع الناقد تصوير هذه العواطف . وأهم من ذلك كله أن الناقد يظل واثقاً - في محتوى لحظاته - ثقته في أنه وجد نفسه ووجد من يجب . ولكن ماذا يحدث عندما يخامر الناقد التسك في هذه الثقة ؟ وماذا يحدث عندما يجد الناقد جانباً من نفسه - في العمل الأدبي - في نفس الوقت الذي يفتقد فيه جانبها الآخر . فيظل قريباً من العمل الأدبي وبعيداً عنه في آن ؟ إن الحيرة - في هذه الحالة - لن تصبح حيرة تعبيرية . بل تصبح حيرة معرفية . ولن تغدو المفارقة مفارقة بين خطاب داخلي وخطاب خارجي . بل تغدو المفارقة مفارقة ماثلة في قلب الخطاب الداخلي نفسه . فتعكس صدعا معرفيا داخل لحظات الناقد نفسها .

ولا تحدث هذه الحالة في لحظات حديث الناقد مع الأدب العربي أوعنه . ذلك لأن الأدب العربي - في النهاية - عالم يتحرك فيه الناقد حركة الواصل من خطوه والواصل من فهمه . كما لو كان في « بيئته » وبين « ذوى خاصته الدين يلقاهم مصبحا وممسيا » . وتصنع الثنائية البسيطة للحب والكراهة - بالنظر إلى هذا الأدب - قطبين ينتقل الناقد من أحدهما إلى الآخر . دون أن تتذبذب لحظته أو تتوتر داخل أى منهما . قد تتعارض لحظاته فيما بينها . ولكنها لا تتعارض ذاتيا . بل تنطوى كل لحظة على حب أو كراهة . بدرجات متفاوتة .

ولا تحدث هذه الحالة - أيضا - في لحظات حديث الناقد مع الأدب الأوروبي التقليدي أوعنه . وأعنى ذلك الأدب الذى ألقه الناقد ألفته ذوى خاصته . لأنه يجد فيه نفسه . ويجد فيه من يجب . وقد يطغى قطب الحب على ذكر لحظات الناقد في الحديث عن هذا الأدب أوعنه . بالقياس إلى الأدب العربي . ولكن الثنائية نفسها تظل باقية .

إن هذه الثنائية تختل اختلالا حادا . وتصبح حيرة الناقد حيرة معرفية . عندما يتعامل مع مجموعة من الأعمال الأدبية الأوروبية الحديثة . لا تتوافق بسهولة مع الأطر المعرفية السابقة عنده . ولا تصلح لأن تكون مرآة يحتل فيها الناقد ذاته . ومع ذلك فإن هذه الأعمال تفرض نفسها . ابتداء . على عواطف الناقد . لأنها أعمال قد صارت معروفة في الغرب الذى بتطلع إليه الناقد دائما . ولأنها قد أصبحت من معروضات باريس . « فترينة الدنيا » . لو استعزنا تشبيه توفيق الحكيم . ولكن لأن هذه الأعمال لم يتم تمثيلها لتصبح جانباً من التراث الأوروبي المبذول الذى يألفه الناقد فإنها تصبح مثار حيرته في التعرف عليها . إنها تجذبه إليها بقدر ما يشعر بالخوف منها . وتدنيه شهرتها بقدر ما تبعده غرابتها . فتغدو عواطف الناقد

متضاربة إزاءها . ويمتزج في لحظاته التأثير والمصور . ويتجاوز السطح والرضا . ويبطئ الفهم على توجس عدم الفهم . وبلايس التعرف شعور قلق بالغبرة .

ويعان الناقد أبسط حالات هذه الحيرة المعرفية وأهوها مع عمل يمتد إلى ثقافة معايرة للثقافة الفرنسية . يتعرف عليه الناقد لأول مرة . مثل تلك المسرحية المأخوذة عن رواية تولستوى « الحن إلى كروتزر » . إن الناقد يتوقف إزاء هذه المسرحية ولا يملك إلا أن يكشف عن حيرته إزاءها فيقول :

«أما أنا فلست أدري بعد أن قرأت هذه القصة أوقعت من نصي موقع الإعجاب ! ولكني أعلم أني تأثرت لها وصقت بها دموعا . وابتكرت شيئا غير قليل من لهجات أبطالها وأصواتهم . وحيل إلى أني اسمع شيئا لم أتعود أن اسمع مثله ولم أهيأ لاسماعه . وأنى أرى قوما لا عهد لي بهم ولا مهدد الحياة العقلية والتصورية التي تبصم على الحركة والقول وليس في هذا شيء من العراة . فإن هذه القصة لا تقع في فرنسا ولا في بلد من بلاد العرب التي تأثرت بالحصارة اللاتينية اليونانية . وطبعت هذا الطابع الذي ألفناه . وهي لا تقع في بلاد الشرق العربي الذي يلائمنا ونلائمه . وإنما تقع في روسيا . ويقوم بالحركة والقول فيها طائفة من الروسين عربية أطوارهم . يتعرون ويعملون على نحو يخالف شعورا وعملنا . فليس عجباً أن نكرهم . وأن نحس أن الصلة بيننا وبينهم مقطعة »^{١٢٥٣}

من السهل أن نلاحظ أن الناقد - في النص السابق - أسير لحظة متوترة . تنطوي على التأثير والضيق معا . مثلما تنطوي على التعرف والإنكار . والحيرة - في مثل هذا المص - حيرة التعرف الذي يشعر أن الصلة منقطعة بينه وبين هذا العالم الغريب . عبر المؤلف . الذي يقدمه عمل أدبي جديد عليه . ولكن النفور - مع ذلك - لا يصل إلى أقصى مداه المعتاد . فلا يتعارف قطب الكره الذي يطرح الناقد في هاويته العمل الغريب ؛ ذلك لأن الناقد - إزاء هذا العمل - ليس في بيئته أو بين خاصته . إن المسرحية تنتمي - في النهاية - إلى العرب . حيث الحضارة والثقافة « تغلغل في أعماق الضمائر » . كما أن المسرحية قدمت من خلال « بيت مولير » في باريس . أما باريس فهي مدينة النور والمعرفة . المدينة التي تتيح للناقد « من اللذة العليا ما يوجب إليه الحياة » . وأما « بيت مولير » فهو البيت المسرحي الذي يُحسد الناقد أشد الحسد لأنه شهد « قصة تمثيلية » فيه . وهو البيت الذي لا يقدم إلا « الخالد » من أعمال

الحس ١٢٥٣

وما دامت المسرحية المأخوذة عن رواية تولستوى العربية - «لحن إلى كروتزر» - قد عرضت في «باريس» وفدتها «بيت مولير» فلا بد أن يكون فيها شيء قيم . ولا بد أنها تستحق الحلود . ولا بد أن يعانى الناقد في التعرف على ما فيها ليصل إلى بعض هذا الحلود . وعندئذ تنكسر حدة الفور في مواجهة مضادة من التقدير . تدفع المافد إلى أن يقول عن نفس المسرحية التي يضيق بها .

«والحق إنها مسرحية جديرة بالحلود . ولست ادرى اهي مديرة بهذا للكاتبين الفرنسيين اللذين حملها إلى الملعب ام إلى الفيلسوف الروسى العظيم الذى فتح فيها من روحه القوى وأودعها ما أودعها من حياة ' واحب أنها مديرة به لهم جميعا فأما الفيلسوف فقد احرعها واحياها . وأما الكاتبان الفرنسيان فقد محاها من صروب الزينة القبية ما قربها إلى الناس وجعلها سهلة سائغة . تستطيع الجماهير المختلفة أن تهتمها وتدوقها وتناثر عما بها .»

إن «اللاأدرية» الكامنة - في هذا السياق - بين الطرفين المتناضين للاستجابة الواحدة . إراء مسرحية واحدة . ليست «لاأدرية» من لا يعرف كيف يصف مشاعره أو يصور عواطفه . وليست لاأدرية من يحار في نقل إعجابه . أو يحار في نقطة البدء . أو تدفع موجة حبه مسرحية نرية إلى عالم الشعر الخالص . وإنما هي «لاأدرية» من لا تضوى لحظة حديثه على عواطف موحد . ومن يتضاد تعرفه مع إكباره في نفس اللحظة ومع ذلك كله فإن هناك أعمالاً أدبية أخرى . يبدو معها «لحن إلى كروتزر» عملاً في غاية الوضوح والبساطة . بل يبدو عملاً سادجاً كل السداحة . وأعنى أعمالاً مثل «الطاعون» أو «كاليجولا» أو «خطأ التقدير» لكامو . وأعمالاً مثل «الخاكمة» و «القصر» و «أمريكا» لكافكا . وأعمالاً مثل «بين بين» لحيروود . أو «المقرة البحرية» لفاليري .

ولست هذه الأعمال أعمالاً تقليدية . كلاسية أو رومانسية . وإنما هي أعمال طليعية بمعنى من المعانى . متجاوزة بمعنى من المعانى . لم تصبح بعد - في الوقت الذى تعامل فيه طه حسين* معها - من التراث الأوروبى الملقى على قارعة طريق المافد . ولم يتحول معناها انغماض - إن كان لها معنى تابت - إلى مقصد مألوف مبدول . يسير الإدراك سائغ التلقى . ومع ذلك فقد فرضت هذه الأعمال نفسها على من يسميهم طه حسين «الققاد الرسميين» أو «أعلام النقد الفرنسى» . وسواء أفهم هؤلاء هذه الأعمال أم لم يفهموها . فهناك من

يسميه طه حسين «النقاد الثبان» . ممن رفعوا هذه الأعمال إلى أعلى عليين .

وبديهي أن لا تقع هذه الأعمال . ابتداءً . في دائرة الكره . بل يقبل عليها طه حسين وهو مدعن لما تواتر عن قيمتها . ويراها - مند البداية - على مستوى الإيجاب . مسلماً عما فيل عنها من الآخرين (في باريس) . ناظراً إليها من خلال إدراكهم لها . وقد يستبدل طه حسين - في هذه الحالة - محلة «العصر الحديث» بمجلته القديمة الأثيرة «الألوستر اسيون» . وقد يستبدل «ما الأدب» لسارتر بـ «المعاصرين» لجول لومتر . ولكن تظل هذه الأعمال - مع ذلك - تمثل عالماً مغايراً لكل المغايرة لعالم طه حسين . الذي يشعر إزاءها بتوتر حاد . ذلك لأن التعرف لا يتحقق على نحو كامل . بل على نحو جزئي . هذا إن تحقق أصلاً . وفي نفس الوقت لا يصل الإنكار إلى نهايته الحادة . فهناك أعراف مضادة تحد منه . ويظل البحث عن «معنى» لهذه الأعمال أشبه بالبحث عن سراب . ذلك لأنها أعمال لا تنطوي على رسالة محددة . تقبل التلخيص النثرى أو العرض العاطفي . ولا تقدم شيئاً ثابتاً ثبات ذلك «المقصد» . الذي وحد البلاغيون القدماء - وتابعهم طه حسين - بينه وبين «المعنى» .

لقد آمن طه حسين طويلاً - مع الجاحظ - أن الأصل - في الكلام - هو «الإبانة» . لأن الكلام وسيلة تتوسل بها إلى الإعراب عما تريد أن يفهمه عنك غيرك . فإذا خرج الكلام عن هذا الأصل قصدر ذلك «قصور في المتكلم أو الكاتب أو قصور في السامع أو القارئ»^(٢٤١) . وما أصعب الإبانة في هذه الأعمال . إن «ك» . الذي يموت ميتة عبثية «كالكلب» في «محاكمة» كافكا . رمز معقد لا يبطو على بساطة التمثيل الكنائى allegory الذي يؤديه «زاديج» عند فولتير . ومسرحية «الذباب» لسارتر ليست عملاً «خفيف الروح» . لا يشق عليك بالحزن وذا السرور «كأعمال بول هرويو» ! . بل عمل مستفز لا يقل عنصر الاستفزاز فيه عن تعدد الدلالة وتعقد مستوياتها . والموت العبثي للإن . في «خطأ التقدير» لكامو . ليس ذلك الموت «الهادي» المطمئن . الذي قد يسقط «من عينيك» دمعة في بعض المواقف . وإنما هو الموت الذي ينقل «العبث» من عالم المسرحية إلى عالم القارئ نفسه ليزلزل هذا «الإذعان الهادي» المطمئن الذي امتدحه الناقد طويلاً . ولن يملح - في وصف هذه الأعمال - الحديث عن «رشاقة اللفظ» و«دقة المعنى» . ولن تنطوي هذه الأعمال على «مرآة صادقة لنفس جدابة» نجد فيها «كل إنسان صورة ما يحس ويشعر» . بل لعلها تنطوي على تلك المرآة الغريبة التي تكشف العزلة الوجودية للكائن عن الآخرين في

عالم الجحيم أو الكابوس . (٢٤٥)

وأهم من ذلك كله أن «الإبانة» - في هذه الأعمال - لا يمكن أن تكون منتفية بسبب «قصور في المتكلم أو الكاتب» . ومن الصعب - في نفس الوقت - أن تكون منتفية بسبب قصور في المستمع أو الناقد ، فلا بد - إذاً - من مصالحة ما ، أو تنازل ما . وأعني المصالحة التي قد تقبل هذه الأعمال لعلها تجد فيها «إبانة ما» . والتنازل الذي قد يتخلى معه طه حسين عن مفهوم «الإبانة» هونا . ليتعرف على الكيفية التي أخرج بها «الترف الفنى» الكلام عن أصله المألوف «إلى شيء آخر غير البيان والتبيين» . وقد يهتدى طه حسين - عندئذ - إلى أن أصحاب هذه الأعمال لم يكتبوها ليقولوا شيئاً واضحاً . أو ليقولوا شيئاً ينتهى - بعد الجهد والعناء - إلى الوضوح والجلال . وإما كتبوها ليثيروا في النفس «ألواناً من المعاني وضروباً من الحواطر» (٢٤٦) .

ولكن عندما يحاول طه حسين أن يتعرف على هذه «الألوان من المعاني» أو «ضروب الحواطر» يجد نفسه في عالم غريب تماماً . ويعانى حيرة لأول لها ولا آخر . إنه يواجه عالماً أشبه بعالم كافكا : «عالم غريب لا هو بالواقعي ولا هو بالوهمي . وإنما هو شيء بين الواقع والوهم . يملأ النفس حيرة وشوقاً وسأماً وإلحاحاً في وقت واحد» . وفي هذا العالم يظل طه حسين الناقد «معلقاً» . يجد - أثناء القراءة - «حرجاً مرهقاً وضيقاً شديداً لأنه يرى نفسه في بيئة مهما تكن قريبة في ظاهر الأمر فهي غريبة في حقائق الأشياء» (٢٤٧) . وفي هذا العالم - أيضاً - يتذبذب تعرف الناقد وإنكاره تدبذب ذلك «الوضوح الحاد» الذي يملأ النفس سأمًا ، و«الغموض» الذي يملأ النفس شوقاً .

وتنطوى كل لحظة من لحظات طه حسين الناقد - والامر كذلك - على هذه العواطف المتضادة . تضاد «الحيرة والشوق» . و«السأم والإلحاح» . و«الفهم وعدم الفهم» . وتخفى التناقض البسيطة للحب والكره لتحمل كل لحظة «أشكالاً من العواطف وفونا من الشعور» . نحسها فتلذذ لك وتألّم لها . وتبتج لها وتضيق بها . وتفهمها حياء وتعجز عن فهمها أحياناً . وتذهب مذاهب متعددة . غريبة متباينة . في فهم هذا الكلام الذي يلقي إليك وتأويله وتخريجه . فتقر ما تنتهى إليه ثم يبدو لك فتعدل عنه (٢٤٨) . ويعانى طه حسين الناقد - في مثل هذه الحالة - «اللذة العليا أحياناً ، والضيق الشديد أحياناً أخرى» (٢٤٩) . وإذا حاول طه حسين أن يتجاوز هذا التوتر المعرف باقتناص معنى . أو الراحة إلى فهم .

راوغه المعنى . وغامر الشك في الفهم . فلا يملك سوى الاعتراف بالحيرة مرة أخرى . وقد يصل - كما في حالة كافكا - إلى شيء يحسبه الغاية التي فصد إليها الكاتب « ولكنه لا يكاد يفكر ويروى . حتى يشك فيما انتهى إليه . وحتى يسأل نفسه ألا يمكن أن يكون الكاتب قد أراد إلى غاية أخرى أو إلى غايات أخرى . غير هذه التي انتهى هو إليها ؟ » (٢٥٠) وقد يقرأ طه حسين مسرحية من المسرحيات . كما في حالة جبرودو . ثلاث مرات . وهو الذي كان يكتب من قبل بقراءة واحدة . ولكنه - في كل مرة - يكتشف أن المسرحية تنطوي على « خداع غريب خطر » . ذلك « لأنه يُخيل إليك أنك تفهم ما تقرأ على وجه من وجوه الفهم . فتمضي في القراءة متابعا فهمك هذا مطمئنا إليه . ولكنك لا تلبث أن تضل الطريق . وإذا أنت في واد غير ذلك الوادي الذي كنت تمضي فيه . وما يزال [الكاتب] كذلك ينقلك من واد إلى واد . ويثب بك من مذهب في الفهم إلى مذهب آخر . حتى تنتهي القصة . وإذا أنت تسأل نفسك ماذا فهمت أنت منها . وماذا أراد الكاتب بها إليه » (٢٥١) .

وقد يكف طه حسين عن محاولة الفهم . ومن ثم محاولة اقتناص « معنى » محدد لهذه الأعمال . فيسلم بأن بعض الأعمال الأدبية أشبه بالموسيقى . وأن بعض الكتاب يذهب بالكلام مذهب الموسيقيين بالموسيقى :

« فلا يقصد إلا إلى أن يثير في نفسك ضروبا من العواطف والأهوال حول فكرة خطرت له وأثرت فيه . فصورها كما استطاع في هذه الألمان التي قد تطابق ما في نفسه وقد تقصر عنه وقد تتجاوزته وترى عليه . ولكنها على كل حال قلما تنقل إلى نفسك صورة صحيحة مطابقة لما كان في نفسه . وقلما تثير في النفوس المختلفة عواطف وأهواء مؤلفة أو متقاربة تقاربا شديدا . إما قصاراها أن تدفع بك في عالم من الخيال لا حد له . فأنت تتصور فيه ما تشاء . وأنت تحس فيه ضروبا متباينة من الإحساس . وقد تسمع اللحن الموسيقي الآن فيثير في نفسك لونا من الحواطر . وتسمعه بعد ذلك فيثير في نفسك لونا آخر . وكذلك يذهب أصحاب الكلام بالكلام حين يجعلوه فنا من النغم وضربا من الموسيقى . وحتى يستطيعوا أن يلقوه إليه فإذا أنت لا تفهم منه شيئا دقيقا جليا كما تعودت أن تفهم من الكلام . ولكنك على ذلك لا ترغب عنه ولا تنفر منه . بل تؤثره ولا تعدل به شيئا » (٢٥٢)

وقد يعزز من هذا التشبيه ما ينقله طه حسين عن قاليري من أن موت الأثر الفني يأتي من فهم الناس له : « فأنت إذا قرأت كتابا وفهمته فقد قتلته وقضيت عليه » . (٢٥٣) وقد يجد

الناقد في تشبيه الموسيقى وفيما ينقله عن قاليري بعض العزاء ، فلا يتردد في إعلان عدم فهمه لقصيدة قاليري «المقبرة البحرية» ، تلك التي يعدها الناقد «مؤذجا من أرق وأروع نماذج الشعر الحديث» . (٢٥٤) .

ولكن تشبيه العمل الأدبي بالموسيقى لا يبنى حيرة طه حسين إزاء العمل الأدبي . وإن بررها ، كما أنه لا يقضى على هذا الهاجس الذي يلح مؤكداً أن الموسيقى قلما تنقل إلى نفس القارىء «صورة صحيحة مطابقة» لما كان في نفس صاحبها .. إن الموسيقى تقود إلى هذا «الخداع الغريب الخطر» الذي لا يبق مع أى معنى ثابت محدد . ومشكلة طه حسين . تحديداً - في هذا السياق - هي الوصول إلى هذا المعنى وإيمانه الثابت به . أما ما يقوله قاليري فإنه كلام عذب قد يروق حيناً . ولكنه يمر صفحا . فلا يساعد على فض مشكلة الحيرة المعرفية أو افتلاعها من جذورها . ولا يبنى أمام طه حسين - والأمر كذلك - إلا محاولة تجاوز الحيرة باقتناص مقصد محدد يثبت فيه معنى واحداً لهذه الأعمال ليستأنسها فيه ويتعرف به عليها .

ولذلك يحاول طه حسين - جاهداً - أن يبنى غموض هذه الأعمال بجذبها إلى عالمه المؤلف ، وذلك بأن يبحث لها في تراثه - أوفى علمه المؤلف - عما يعده مساويا لها ، أو أصلاً لها ، يستعين به على الفهم والتعرف . وإذا كانت أعمال كافكا وكامو وسارتر ، من هذا المنظور ، تنتمي إلى ما يسمى «العبث» ، وتوصف بأنها من «الأدب المظلم» أو «الأدب الأسود» ، فذلك لأنها أعمال متشائمة أساساً ، تصور الحياة في أبشع صورها وأقبح مظاهرها . ولكن إذا كان التشاؤم نفسه قديماً قدم الإنسانية فليس في هذه الأعمال من الجدة والطرافة «هذا الحظ الذي يصوره بعض الكتاب الغربيين ، فقد تشاءم اليونان ، وتشاءم الرومان ، وتشاءم اليهود ، وتشاءم العرب» . يضاف إلى ذلك أن المشكلات التي تدفع إلى التشاؤم «واحدة على اختلاف العصور والأجيال والبيئات» . (٢٥٥) الخلاف فقط في «الوسائل» التي قد تختلف باختلاف حظ العقل من الرقى والنفاذ إلى أسرار الطبيعة .

من هذا المنظور يمكن أن يجد طه حسين في تشاؤم بشار والمتنبى وأبى العلاء ما يعينه على فهم تشاؤم كافكا ، محدداً ، بل يمكن أن يقال إن أبى العلاء «يذهب في تشاؤمه نفس المذهب الذي يذهبه كافكا المتشائم الأوروبي الحديث فيما كتب بين الحربين العالميتين» (٢٥٦) ليس هذا فحسب ، بل إن كافكا والمحدثين «لم يكادوا يزيدون على أصول الفلسفة العلائية شيئاً ، ولكنهم زادوها تفصيلاً وتوضيحاً» (٢٥٧) . إن محنة كافكا الكبرى ومشكلته التي لم يجد

لها حلا « هي أنه لم يستطع أن يستكشف الصلة بين الإنسان والآله » (٢٥٨) والأصول الثلاثة الى يدور حولها أدب كافكا هي العجز عن الاتصال بالآلهة من جهة ، والعجز عن فهم الحطية والتبرؤ منها مع الثقة بالتورط فيها من جهة ثانية ، والعجز عن فهم العلل الغائية لما يكون في العالم من الخطوب والأحداث من جهة ثالثة . أما المشكلة الكبرى لكافكا ومحتته فإنها لا تختلف عن أصوله الثلاثة من حيث إن الجميع صدى المشكلة الجذرية الى عاشها أبو العلاء في سجونته الثلاثة :

« لا فرق بين الرجلين إلا هذه القرون العشرة الى اتاحت للمعاصرين ضروريا من العلم وفنونا من الفلسفة والوانا من الحرية لم تتح لشيخ المعرة . ومع ذلك فقراءة اللزومات وقراءة الفصول والغايات في تعمق واستقصاء . تنهى بك إلى نفس الموقف الذي تنتهى بك إليه قراءة « القضية » و« القصر » و« أمريكا » (٢٥٩)

إن طه حسين الناقد - في هذا السياق - يتجاوز حيرته إزاء كافكا بتجاوز اغترابه عنه . ويتجاوز النفور من كافكا بجذب كافكا نفسه إلى عالمه المألوف المحبوب . وعندما يحل روح أبي العلاء في كافكا ، وتتقمص روايات كافكا أصول الفلسفة العلائية ينزل كافكا من عالمه الغريب ليصبح كائنا مألوفاً ألفه كائنات العالم المحبوب لطه حسين الناقد ، وتحول روايات كافكا النافرة لمرعى ، في إذعان الهادئ المطمئن ، في عالم يجد الناقد نفسه فيه ويجد من يحب ، ويختفي التوتر المعرفي الحاد لتحل محله قناعة أشبه بقناعة « هذه بضاعتنا ردت إلينا » ، وعندئذ - فقط - يغدو طه حسين الناقد قادرا على تجاوز جانب أساسي من حيرته المعرفية ، فيجرؤ على أن يحب وأن يكره مرة أخرى ، مثلما يجرؤ على أن يقبل بعض الأعمال العبثية ويرفض بعضها الآخر .

هكذا يرفض طه حسين الناقد - وهو آمن - مسرحية كامو « خطأ التقدير » لما فيها من تكلف ظاهر « يوشك أن نلمسه بأيدينا » (٢٦٠) ، ويعلن أنه لم يجد في المسرحية ما تعود أن يجده « من المتعة الأدبية » . أما مذهب المسرحية - وهو « مذهب قديم في أصله ، جديد في صورته ، يقوم على أن وجود هذا العالم لا حكمة له فيما يرى العقل » (٢٦١) أما « القصة » المسرحية فهي قصة « لم تبتكر شيئا وإنما صورت تلك الأسطورة القديمة » (٢٦٢) ويعنى طه حسين بالأسطورة القديمة - في هذا السياق - أسطورة سيزيف التي جعلها كامو عنوانا وموضوعاً لواحد من كتبه الأساسية .

ولكن استثناس الأعمال العبثية بردها إلى تراث قديم يألفه الناقد ، ونفى غرابية هذه

الأعمال بالإلحاح على «معنى» محدد لها ، يعود بالنقاد إلى ثنائه الاثيرة عن اللفظ والمعنى ، ومن ثم إلى مفهوم «الإبانة» نفسه ، وعندئذ يصبح جانباً من عجز كامو عن دخول دائرة الحب راجعاً إلى «قصور» في قدرته على أداء المعاني . ولذلك تكتسب لحظة طه حسين الناقد ، إزاء رواية «الطاعون» لكامو ، طابع الثنائية الجديدة القديمة ، خصوصاً عندما يتذبذب الناقد بين الإعجاب بما يظنه «المعنى» والنفور مما يظنه «الأداء» ، ولكن التذبذب لا ينتهي به إلى الجزم ، فتعود صيغة اللا أدريه ليصاحبها الظن لا الجزم في عبارات من قبيل :

«ولست أدري لم لم يعجبني هذا الكتاب مع أن المعنى الذي أراد إليه الكاتب قيم خطير عظيم الشأن . وأكبر الظن أن الأداء هو الذي لم يعجبني» (٢٦٣) .

وفد تقع أعمال سارتر - من هذا المنظور - موقعا يناقض أعمال كامو . ذلك لأن «المعنى» - في أعمال سارتر - قيم خطير . كما أن الأداء ينطوي على «تصوير دقيق خصب» (٢٦٤) وفد يقرأ طه حسين الناقد بعض قصص سارتر - من هذا المنظور - أكثر من مرة . فلا تزيد القراءة إلا «إعجاباً بها ورصاً عنها ... لما فيها من آراء فلسفية ... ولما لها من قيمة أدبية هية» (٢٦٥) ولكن إذا تأمل الناقد - في القراءة المتعددة - «المقصد» و «المعنى» لاحظ أن «العيب» الكامن في «المعنى» يفضي إلى «وجودية ... ملحدة عن الدين خارجة على الإله» . عندئذ يبدو سارتر - من منظور مختلف - ينطوي التعرف فيه على مسحة من التوجس . خصوصاً عندما يستعيد طه حسين الناقد مسرحية «الذباب» ويرى «كيف يخرج أورست على كبير الآلة ويأبى أن يستجيب له . ويعلن إليه في شيء يشبه القحة أن ليس لكبير الآلة عليه سلطان . فحسبه أنه خلق الإنسان وليس له بالإنسان شأن بعد ذلك» . إن هذه «القحة» تعني «هذا الإلحاد الصارخ وهذا العصيان الواضح من الإنسان» (٢٦٦) . وهي إن كشفت عن شيء - أي هذه «القحة» - فإنما تكشف عن غرور الإنسان ، عندما يتصور أنه قادر - بالعقل وحده - على أن يصل إلى كل شيء أو يتجاوز كل شيء . إن هذا الغرور قرين فلسفة متشائمة «تقوم على اعتداد الإنسان بنفسه وبفكره وحدها . وعلى إهدار القيم القديمة واستحداث قيم جديدة لا تكاد تحفل بالفضيلة والخير ولا بالحق والجمال . كما عرفها الناس من قبل» (٢٦٧) .

وتنطوي هذه المسحة من التوجس ، إزاء بعض أعمال سارتر ، و «مذهب العيب» عموماً ، على منظور إسلامي متأصل هو بعض العالم المحبوب لطله حسين الناقد . وإذا تعاطف

الناقد - من هذا المنظور - مع سجون أى العلاء وحيرته ، وأحب شخصه ، فإنه لا يتعاطف - بنفس الدرجة - مع هذا «الأدب الأسود» أو «المظلم» للعبثيين . قد يجد في قراءة هذا الأدب «بعض اللذة العليا أحياناً» ، لكنه يشعر بـ «الاشمئزاز الذى تنقبض له النفس في كثير من الظروف» ^(٢٦٨) ، ولذلك يصبح هذا الأدب من قبيل : «الأدب الغليظ الذى تزور عنه النفس ويبو عنه الذوق» ^(٢٦٩) . ومن الصعب - فيما يبدو - أن يتقبل ناقد مسلم ، مهما قيل أو أعلن عن حريته الدينية ، المهاد الأساسى لكتابات «مذهب العبث» ، أو يتعرف تعرف المحب على مبدأ هذا المذهب القائل بانتفاء الغائية من العالم . ولذلك يظل بعيداً كل البعد «عن الاقتناع بالمذهب الفلسفى العام لألبر كامو وهو مذهب العبث» ^(٢٧٠) لأنه مذهب «يظهر فيه التحكم والسذاجة» ^(٢٧١) ، و«الشيء المحقق هو أن مذهب العبث هذا لون من ألوان اليأس الذى تدفع الإنسانية إليه ، حين تشتد عليها الأزمات ، وتأخذها الخطوب والأهوال من جميع وجوها» ^(٢٧٢) .

ومع ذلك فإن هذا التوجس الدينى لا يمنع طه حسين الناقد من الإعجاب بالعمل العربى اليتيم الذى رأى فيه صدى للوجودية . وأعنى مسرحية محمود المسعدى «السد» . إن طه حسين يرى فيها «قصة تمثيلية رائعة» و«قصة نادرة» . لأنها تتأثر بمذهب العبث . ولأن صاحبها قد اتخذ «التعبير الرمزى» فوق إلى ذلك توفيقاً «ما أعلم أنه أتيح لأديب عربى معاصر» ^(٢٧٣) . ومسرحية السد - بعد ذلك - قصة «غريبة كل الغرابة» لأنها «بيئة شعرية حاضرة لا تكاد تقبل عليها حتى ترى نفسك في عالم من الخيال عربى لا عهد لنا بمثله في الأدب العربى» ^(٢٧٤) . وهى «قصة فلسفية كأحق وأدق ما تكون الفلسفة» . وهى «قصة شعرية كأروع وأبرع ما يكون الشعر» ^(٢٧٥) . وذلك لأن صاحبها «يريد أن يكتب فلسفة أدبية أو يشئ أدباً فلسفياً ... التعبير الشعرى هو سبيله إلى تصوير فكرته ... بالرمز والإيماء» ^(٢٧٦)

ولا يتردد طه حسين في أن يكشف عن حيرته إزاء المعنى في مسرحية المسعدى ، ويعترف

قائلاً :

«لست أدرى أفهمت القصة أم لم أفهمها ... ولا غرابة في أن أشك في أنى قد فهمت عن المؤلف حق الفهم بعد أن قرأت قصته مرتين أو ثلاثاً ، فهذه طبيعة الرمز وهى كذلك طبيعة الشعر ، يقتله الفهم السريع اليسر ويحببه هذا الغموض الحصيب» ^(٢٧٧)

ومن السهل ان نلاحظ اصداء بول فاليرى في تبرير طه حسين لحيرته في الفهم . ذلك لأن حديثه عن «الفهم» الذى «يقتل» العمل ليس سوى صدى لما أكدته فاليرى - ونقله عنه

طه حسين - من ان موت العمل الأدبي يأتي من فهم الناس له « فهناك ... جهاد عفيف بين القارئ والمقروء فإذا فهم القارئ فقد غلب . وإنما الأثر المصنوع الخلق بهذا الاسم هو اندى يغلب قارته ويعجزه . ولكن دون أن يصطره إلى اليأس والقنوط » (٢٧٨) .

ولكن حيرة طه حسين ، إزاء مسرحية « السد » لا تأخذ نفس الطابع الحاد الذى أخذته من قبل ، مع « كافكا » أو « جيرودو » مثلاً ، ذلك لأن المسرحية عربية فى آخر المطاف ، يشعر معها الناقد أنه فى بيئته ، وأهم من ذلك أنه قد استأنس أصولها الغربية وعقلها فى حظيرة تراثه . ولذلك يحرص طه حسين على اقتناص « معنى » ثابت للمسرحية ، مثلاً يحاول أن يكشف عن « مقصد » محدد لها ، فيؤكد أن بطل السد - غيلان - يبذل جهداً ضائعاً ليست له حكمة وليس وراءه طائل ، لأن صاحبه أو غير صاحبه من الناس لا يظفر له نتيجة ، ولا يجد له غاية ينتهى إليها . وغيلان - فى هذا السياق - أشبه بسيزيف الذى يبذل جهداً متصلاً ضائعاً لا سبيل إلى تأويله أو تعليله . وإذا كانت عبثية « سيزيف » ترتبط بعنائه مع صخرته من سفح الجبل إلى قته ، فإن عبثية « غيلان » تتصل بمحاولته إقامة سد يحجز الماء ويروى الأرض « فرى الأرض هو بالقياس إلى بطل الأستاذ المسعدى أشبه شىء بقمة الجبل ، والسد الذى لا يرتفع بناؤه إلا لينهار أشبه شىء بالصخرة التى لا تبلغ القمة إلا لتهدى إلى الحضيض .. وكل الفرق بين البطل العربى الذى ابتكره كاتبنا الأديب والبطل اليونانى الذى ابتكرته الأسطورة واستعاره الكاتب الفرنسى هو أن البطل العربى حى يريد أن يوجد شيئاً وأن يبلغ به غاية فلا يوجد شيئاً ولا ينتهى إلى غاية ، والبطل اليونانى حى تعاقبه الآلهة بهذا العناء المتصل الذى لا ينفى عنه قليلاً ولا كثيراً » (٢٧٩) .

ومن الطريف أن صاحب المسرحية - المسعدى - يرد على طه حسين تفسيره الذى يحدد « المقصد » من « معنى » مسرحيته . ويبنى تأثره بأسطورة سيزيف لكامله . ويحاول أن يرد مكونات وعى بطله إلى تراث إسلامى . يثق معه البطل أن قوته مشتقة من قوة الله . وأن ذاته ليست إلا قبساً من الدات المطلقة . فهو - أى غيلان - بطل المسرحية - إذا عمل عملاً أو حرص على أن يكون مبتكراً خالفاً . فإما يسمو إلى حيث ينبغي له أن يسمو بحكم ما ركب فى طبعه من النور الإلهى المطلق . ولذلك يتميز « غيلان » عن « سيزيف » . فى تفسير المسعدى لمسرحيته . ذلك لأن جهاد غيلان ملئ خصب بالمعاني والغايات . وإذا كان الإخفاق يكتب له - فى بناء السد - فإن إخفاقه يظل رمزاً إسلامياً للماهية الإنسان وشره من حيث هو إنسان .

يحمل قبس النور الإلهي . ولذلك ينطوى إخفاقه على إمكانية نجاته بالجزء الإلهي الذي يتجاوز به الخيبة المؤقتة لمسعا البشرية . أما سيزيف - فيما يرى المسعدى - فهو رمز إلى بطلان الوجود نفسه ، أو عبثيته ، وخلوه من كل غاية معروفة يمكن الوصول إليها .

I

ولكن طه حسين - وهنا تكمن المفارقة - الذي ردّ كافكا إلى أبي العلاء ، وردّ «العبث» إلى أصول تراثية ، يرفض التفسير الإسلامي للمؤلف ، ويرفض أن تُسلم الوجودية على يد كاتب عربي ، مع أنه يقر أنها «تنصرت في فرنسا على يد جبريل مارسيل» ، ويأني على الكاتب العربي أن يكون له منظوره الإسلامي الخاص داخل فلسفة عالمية . قد يبرر طه حسين (المسلم) هذا الرفض بأن «النور الإلهي المطلق لم يطلب قط إلى الإنسان أن يكون معاندا إلى أقصى غايات العناد ، مكابراً إلى أبعد ما يمكن أن تبلغ المكابرة ، وإنما يطلب إليه أن يكون عاقلاً رشيداً يدبر أمره في أناة وحذر وحكمة واحتياط ... ولا يرسل نفسه في أثر الخيال على سجيته» .^(٢٨٠) ولكن الذي لا يلتفت إليه طه حسين ، في حوار الالاف مع المسعدى ، أنه يأني على الكاتب التونسي ما أباحه لنفسه ، وأنه يرفض أن يكون التراث الذي استعان به - هو - على فهم كافكا والتعرف إليه وسيلة مغايرة ، أو مماثلة ، يستعين بها كاتب عربي آخر - على مستوى الإبداع - على تطويع فلسفة مغايرة ، تتناسب مع موقفه الخاص ككاتب يحمل على كفيه معطيات تراث متميز ، وأعني تراثاً يجعل معضلته الوجودية مختلفة - حتماً - عن معضلة كامو أو سارتر . وذلك - في تقديري على الأقل - تناقض لا يقل لفتاً للانتباه عن تناقضات ثنائية الحب والكراهة ، ولا يقل توتراً عن توتر الناقد نفسه بين فهم كافكا وعدم فهمه . إنه التناقض الذي يجمع بين المتضادين ، دون محاولة جذرية لتجاوزهما - معاً - في تركيب جديد . ولذلك فهو مجلى أخير من مجالى المجاورة التي تنبئ عليها الصيغة التوفيقية لنقد طه حسين كله .

الهوامش

- (١) يقول طه حسين : «إلى أعتقد أن كثيرين من القراء يحبون هذه الأحاديث ويحدون فيها بعض اللذة ، فأظهم يغفرون لي بعض ما أدع إليه من الاستطراد بين حين وحين» . من أدب الخليل الغربي ، ص ٣٠ .
- (٢) راجع ، ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، ص ٤٤٠ - ٤٤٦ .
- (٣) أحلام شهر راد - ص ١٢٩ .
- (٤) واجع حمدي السكوت ومارسد جور - طه حسين - ص ١١٤ - ١١٨ - ١١٩ - ١٣١ - ١٤٩ - ١٩٣ .
- (٥) مع المتن - ص ٣٧٩ - ٣٨٠ .
- (٦) صوت باريس - ص ٤٣٦ .
- (٧) مع المتن - ص ٨ .
- (٨) مع أبي العلاء في سجنه - ص ٢١ .
- (٩) فصول في الأدب والنقد - ص ٢٢ - ٢٣ .
- (١٠) ألوان - ص ٧٦ وقارن «ما وراء البر» - ص ٣٠ .
- (١١) مع المتن ، ص ١٠ .
- (١٢) مع أبي العلاء في سجنه - ص ٢ .
- (١٣) حديث الأربعاء - ١١٣ / ٣ .
- (١٤) فصول في الأدب والنقد - ص ٥١ .
- (١٥) نقد وإصلاح - ص ٣٦ .
- (١٦) كتب ومؤلفون - ص ١٤٦ .
- (١٧) حديث الأربعاء - ٨٥ / ١ .
- (١٨) نسمع - مثلاً - عن «زنوبيا» لمحمد فريد أبي حديد (فصول في الأدب والنقد - ص ٥٩) مايلي «وأشهد لقد بدأت في قراءة هذه القصة ، وما كنت أمضي في قراءتها حتى بلغ مني الأستاذ فريد أبو حديد هذه المرة . فأسأى نفسي . وصرفني عن التفكير والنقد ، واضطرتني إلى أن أمضي معه وأسمع له وأقل منه في غير مقاومة أو مقاومة . ماذا أقول ! بل إن الأستاذ فريد أبو حديد لم ينسني نفسي فحسب . وإنما أسأى شيئاً ليس من السهل أن يسبى عادة ومن يدري ! لعل قصته كانت دواء لي من هذه العلة الطارئة التي لا تكاد تلم بالمرضى حتى تثقل عليه وتصابفه أياماً . وقد ألمت لي هذه العلة ، وكنت أنتظر أن تثقل علي وأن تضايقي كما تثقل على الناس وتضايقهم . ولكني شغلت عنها بهذه القصة يوماً وببعض يوم ، ولما فرغت منها لاحظت أن العلة لم تثقل علي ، وأن الحرارة لم تسرف

- في الارتفاع . وأنه الطيب لم يشند في التضييق . أليس من الجائز بل من الراجح ان قصة الأستاذ فريد أبو حديد قد
وفتحت عن هذا الطور من أطوار الحياة العادية إلى طور آخر ممتاز أشاع في نفس قوة ونشاطا ، ويمكن من أن أقاوم
العلة بدل أن أقاوم القصة . وجعل مقاومتي لهذه العلة شيئا لا شعوريا . وهو - كما يقال - أحسن أنواع المقاومة .»
- (١٩) فصول في الأدب والنقد . ص ٥٢
- (٢٠) صوت باريس . ص ٤٠٩
- (٢١) المصدر السابق . ص ٦٢٨
- (٢٢) قصص تمثيلية . ص ٢١٦
- (٢٣) صوت باريس . ص ٤٨٦
- (٢٤) انظر ميخائيل نعيمة . العرنال . ص ١٥٨
- (٢٥) مع المتنبي . ص ٣١٢
- (٢٦) المرجع السابق . ص ٣٣٤ - ٣٣٥
- (٢٧) صوت باريس . ص ٥٧٢
- (٢٨) صوت باريس . ص ٤٢٥
- (٢٩) نفس المصدر والصفحة
- (٣٠) حديث الأربعاء ، ١ / ٢٥٠ .
- (٣١) مع المتنبي . ص ٢١
- (٣٢) المصدر السابق . ص ١٤٦
- (٣٣) الحب الضائع . ص ٧٦
- (٣٤) حديث الأربعاء . ٣ / ١٤٦
- (٣٥) لحظات . ص ٣١٧
- (٣٦) لحظات . ص ١٤٠
- (٣٧) صوت باريس . ص ٦٣٧
- (٣٨) المصدر السابق . ص ٦٠٨
- (٣٩) المصدر السابق . ص ٤٣٧
- (٤٠) مع المتنبي . ص ١٠٨ - ١٠٩ .
- (٤١) حديث الأربعاء . ١ / ٢٠ .
- (٤٢) المصدر السابق . ١ / ١٧٠
- (٤٣) المصدر السابق . ١ / ١٦٠
- (٤٤) ألوان . ص ٢٦٤
- (٤٥) مع المتنبي . ص ١٢٩ .
- (٤٦) المصدر السابق . ص ١٥١
- (٤٧) حديث الأربعاء . ١ / ٦٤ .
- (٤٨) صوت باريس . ص ٤٢٤
- (٤٩) فصول في الأدب والنقد . ص ٩ .
- (٥٠) راجع الفصل الأول من القسم الأول .
- (٥١) فصول في الأدب والنقد . ص ٩ .
- (٥٢) المصدر السابق . ص ٩ .
- (٥٣) المصدر السابق . ص ٩
- (٥٤) المصدر السابق . ص ٩
- (٥٥) حصام وفقد . ص ١٥ .
- (٥٦) المعذبون في الأرض . ص ١٨ .

- (٥٧) ما وراء الهر . ص ٨٢ .
- (٥٨) ربما كان لفظ « الخطاب » في ذاته يكشف صمناً في هذا المجال - عن الطبيعة السمعية التي يعتمد عليها حديث الناقد - طه حسين - مع القارئ . خصوصاً عندما يضع في الاعتبار أننا إزاء ناقد يلى على كتابه . ويعتمد - في حديثه مع القارئ - على الصوت الذي يضافع السمع . وليس على الكتابة التي تواجه المصير ولكي - في هذا البحث - مشغول بالكيفية التي يحقق بها الخطاب نفسه عملية الحديث القدي . ومعنى - تحديداً - بالحواس الطبيعية لهذه الكيفية في سياق النصوص المقدية نفسها . أكثر مما أنا معنى بتأمل الطبيعة السمعية للخطاب بوصفها عَرَصاً نفسياً دالاً على التكوين النفسي لطله حسين الناقد أو الأديب قارن - مثلاً - مما صنعه سهر القهاوي بلغة طه حسين في عنها . مع طه حسين ، سلسلة أقرأ ، دار المعارف القاهرة . ١٩٧٤ . ص ٥٦ - ٩١
- (٥٩) من الواضح أن أحاول - في تحديد هذه الوظائف أو في استخدامي الإجرائي لها - الإفادة من بعض عناصر السداسية الوظيفية التي أصلها ياكوبسن (مطوراً أفكار شكولوفسكي Shklovsky وموكروفسكي Mukarovsky معاً) عن العناصر التكوينية للحديث اللعوي . والوظيفة الانفعالية - في هذا الاستخدام الإجرائي - أقرب إلى الـ Emotive Function أما الوظيفة الطلبية فهي أقرب إلى الـ Conative Function وإذا كانت الأولى تركز على مخاطب المتكلم Addresser فإن الثانية تركز على المخاطب المستمع Addressee . أما الوظيفة الإشارية فهي أقرب إلى الـ Referential Function مع استدلال النص أو العمل الأدبي - موضوع الخطاب - في الحديث النقدي بالسياق Context عند ياكوبسن . وقد أوضح ياكوبسن هذه الوظائف - مع غيرها . أي الوظيفة الافتتاحية Phatic وما بعد اللعوية Metalingual والشعرية Poetic في بحثه الشهير . « بيان ختامي . اللعويات والبيوطيقا » راجع :
- Roman Jakobson, Closing Statement . Linguistics and Poetics, in T. A. Sebeok, ed, Style in Language. Cambridge, Mass MIT Press, pp 350-377
- على أن هذا الاستخدام الإجرائي لبعض الوظائف التي حددها ياكوبسن لا يعنى - بالضرورة - التطبيق مع مشروع أو الموافقة على مفهومه (ويسعى كلاهما إلى تحديد بنية الوظيفة الشعرية وطبيعتها التي تركز - أساساً - على الرسالة message بل يعنى هذا الاستخدام . تحديداً . الإفادة من بعض معطيات ياكوبسن . وتوظيفها - إجرائياً - لخدمة مشروع مغاير ومفهوم مختلف . ولعل - من هذا المنظور التقوي - أقرب إلى النقد الثاقب الذي واجهه روجر فاولر مشروع ياكوبسن من منظور علم اللغة الاجتماعي . في كتابه عن استخدام النقد اللعوي . راجع .
- Roger Fowler, Literature as Social Discourse, The Practice of Linguistic Criticism, Batsford Academic, London 1981, pp. 80-85
- (٦٠) مع المتنبي . ص ٥١ .
- (٦١) حافظ وشوقي . ص ١١٨ .
- (٦٢) صوت باريس . ص ٤٦٢ .
- (٦٣) مع أبي العلاء في سجنه . ص ٢٠٢ .
- (٦٤) مع المتنبي . ص ١٤٠ .
- (٦٥) المصدر السابق . ص ١٢٩ .
- (٦٦) مع المتنبي . ص ٢٤٠ .
- (٦٧) المصدر السابق . ص ٢٤٠ .
- (٦٨) حديث الأربعاء . ١ / ١٠٤ - ١٠٥ .
- (٦٩) المصدر السابق . ١ / ٢٧١ .
- (٧٠) حديث الأربعاء . ١ / ١٤١ .
- (٧١) كتب ومؤلفود . ص ١٧٢ - ١٧٣ والأبيات للشاعر إسماعيل صبرى .
- (٧٢) صوت باريس . ص ٥٧٣ .
- (٧٣) حديث الأربعاء . ١ / ١٠٩ .

- (٧٤) المصدر السابق ، ١ / ٢٥
- (٧٥) المصدر السابق ، ١ / ٨٥
- (٧٦) المصدر السابق ، ١ / ١٤١
- (٧٧) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ٢١٣ .
- (٧٨) حديث الأربعاء ، ٣ / ١٧٩ .
- (٧٩) حديث الأربعاء ، ١ / ١١١
- (٨٠) قصص تمثيلية ، ص ٦١٣
- (٨١) من أدبنا المعاصر ، ص ٨٥ - ٨٦
- (٨٢) كتب ومؤلفون ، ص ٨٤
- (٨٣) خواطر ، ص ٥٦
- (٨٤) مع المتنبي ، ص ٢٢٩
- (٨٥) حافظ وشوقي ، ص ٨٦
- (٨٦) وأصبح من عرفت بمصر فقها في اللغة ، وأسلمهم ذوقا في النقد . وأصدقهم رأيا في الأدب وأكثرهم رواية للشعر . راجع ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٥
- (٨٧) حديث الأربعاء ، ١ / ٥٢
- (٨٨) المصدر السابق ، ١ / ١٤١
- (٨٩) المصدر السابق ، ١ / ٢٢٧
- (٩٠) حافظ وشوقي ، ص ١٠٢
- (٩١) مع المتنبي ، ص ٧٠
- (٩٢) راجع . القزويني . الإيضاح . ص ١٣١ وما بعدها .
- (٩٣) مع المتنبي ، ص ٣١٩ .
- (٩٤) حافظ وشوقي ، ص ١٦٠ - ١٦١
- (٩٥) كتب ومؤلفون ، ص ١٧٠
- (٩٦) مع المتنبي ، ص ٢٣٥
- (٩٧) حديث الأربعاء ، ص ١ / ٣١٢
- (٩٨) المصدر السابق ، ١ / ١٨
- (٩٩) مع المتنبي ، ص ٦٧
- (١٠٠) من تاريخ الأدب العربي ، ١ / ٦٤٣
- (١٠١) مع المتنبي ، ص ٥٠
- (١٠٢) من أدب التمثيل الغربي ، ص ١٦٤ - ١٦٥
- (١٠٣) راجع جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص ١٢٩
- (١٠٤) حديث الأربعاء ، ١ / ٣٥
- (١٠٥) راجع - فضلا عما سقت الإشارة إليه في المدخل - ما كتبه جوناثان كولر عن الاستعارات اللغوية في النقد .
وهو الفصل الخامس من كتابه ، البوطيقا البنيوية . G. Culler, Structuralist Poetics.
- (١٠٦) لحظات ، ص ٣٧٤
- (١٠٧) صوت مارييس ، ص ٤٦٣
- (١٠٨) لحظات ، ص ٢٣٦
- (١٠٩) من أدب التمثيل الغربي ، ص ١٧٨
- (١١٠) لحظات ، ص ٢٣٦
- (١١١) من أدب التمثيل ، ص ١٧٨

- (١١٢) صوت باريس . ص ٦٣٧
 (١١٣) مع المتنبي . ص ٣١٣
 (١١٤) على هامش السيرة . ص ١١ .
 (١١٥) مع المتنبي . ص ٣٨
 (١١٦) مع أبي العلاء في سجنه : ص ٢١ .
 (١١٧) فصول في الأدب والنقد . ص ٥٠ .
 (١١٨) لحظات ، ص ١٤١ ، ٣٨٨ .
 (١١٩) صوت باريس ، ص ٥٢٢ .
 (١٢٠) حديث الأربعاء ، ١ / ٥٦ .
 (١٢١) من تاريخ الأدب العربي ، ٦٥٥ .
 (١٢٢) حافظ وشوقي ، ١٩٦
 (١٢٣) حديث الأربعاء ، ١ / ١٦٠ .
 (١٢٤) من أدبا المعاصر ، ص ١٤٠ .
 (١٢٥) حديث الأربعاء ، ١ / ٢٩٥ .
 (١٢٦) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٣٨ .
 (١٢٧) المصدر السابق . ص ٣١٩
 (١٢٨) حديث الأربعاء ، ١٠ / ٦٤ .
 (١٢٩) لحظات . ص ١٩٣ .
 (١٣٠) مع المتنبي . ص ٣٨ .
 (١٣١) حديث الأربعاء ، ١ / ٦٥ .
 (١٣٢) المصدر السابق ، ١ / ٢٤٤
 (١٣٣) المصدر السابق ، ٣ / ١٣٦
 (١٣٤) المصدر السابق ، ١ / ٦٤ .
 (١٣٥) حديث الأربعاء ، ١ / ١٣٧ ، ١٤٨ .
 (١٣٦) المصدر السابق ، ٣ / ١٤٤ .
 (١٣٧) كتب ومؤلفون ، ص ١٧٥ .
 (١٣٨) لحظات ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .
 (١٣٩) ألوان ، ص ٣٨٠ .
 (١٤٠) من أدب التمثيل ، ص ١٦٩ .
 (١٤١) على هامش السيرة ، ص ٣٩٢ .
 (١٤٢) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٢٠
 (١٤٣) حافظ وشوقي ، ص ٤٨ - ٤٩ .
 (١٤٤) ألوان ، ص ٢٨٠
 (١٤٥) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٤٤
 (١٤٦) خصام ونقد ، ص ٢٩
 (١٤٧) من أدب التمثيل ، ص ١٧٦
 (١٤٨) فصول في الأدب والنقد ، ص ٥٢ .
 (١٤٩) حديث الأربعاء ، ١ / ١٥٨ .
 (١٥٠) لحظات ، ص ٢٣٦ .
 (١٥١) من أدب التمثيل ، ص ٦٢ .

- (١٥٢) لحظات ، ص ٣٧٤ .
- (١٥٣) حديث الأربعاء ، ١ / ٨٢ .
- (١٥٤) صوت باريس ، ص ٤٦٢ .
- (١٥٥) من أدب الخليل ، ص ١٧٧ .
- (١٥٦) حديث الأربعاء ، ١ / ٩٤ .
- (١٥٧) المصدر السابق ، ٣ / ١٤٧ .
- (١٥٨) المصدر السابق ، ٢ / ٢١٣ .
- (١٥٩) حديث الأربعاء ، ٢ / ١١٨ .
- (١٦٠) مع المنتهى ، ص ٩ .
- (١٦١) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٧١ .
- (١٦٢) المصدر السابق ، ص ٦٤ - ٦٥ .
- (١٦٣) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٠ .
- (١٦٤) المصدر السابق ، ٢ / ١٩١ .
- (١٦٥) المصدر السابق ، ٢ / ١٩٣ .
- (١٦٦) المصدر السابق ، ٢ / ١٩٨ .
- (١٦٧) المصدر السابق ، ٢ / ١٠١ .
- (١٦٨) المصدر السابق ، ٢ / ٢٠٧ .
- (١٦٩) حافظ وشوقي ص ٥٦ .
- (١٧٠) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٥٨ - ١٥٩ .
- (١٧١) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٩٥ .
- (١٧٢) المرجع السابق ، ص ١١ .
- (١٧٣) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٨ .
- (١٧٤) ألوان ، ص ٢٢٢ .
- (١٧٥) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٧٠ .
- (١٧٦) المصدر السابق ، ص ٧١ .
- (١٧٧) مع المنتهى ، ص ٢٨٥ .
- (١٧٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٥ .
- (١٧٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .
- (١٨٠) المصدر السابق ، ص ١٣ .
- (١٨١) المصدر السابق ، ص ١٢٧ .
- (١٨٢) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .
- (١٨٣) المصدر السابق ، ص ٣٢٩ .
- (١٨٤) المصدر السابق ، ص ٣٤١ .
- (١٨٥) المصدر السابق ، ص ١٢٩ .
- (١٨٦) المصدر السابق ، ص ١٤٥ .
- (١٨٧) المصدر السابق ، ص ١٦١ .
- (١٨٨) المصدر السابق ، ص ١٧١ .
- (١٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .
- (١٩٠) المصدر السابق ، ص ١٥١ .
- (١٩١) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .
- (١٩٢) ألوان ، ص ٢٢٤ .

- (١٩٣) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .
- (١٩٤) مع المتنبي ، ص ٣٠٨ .
- (١٩٥) المصدر السابق ، ص ٧٠ .
- (١٩٦) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٤٣ .
- (١٩٧) مع المتنبي ، ص ٢٣٩ .
- (١٩٨) المصدر السابق ، ص ٣٤١ .
- (١٩٩) عطية عامر ، النقد التأثري ، مخطوط .
- (٢٠٠) من أدبنا المعاصر ، ص ١٣٥ .
- (٢٠١) لحظات ، ٢٤٦ .
- (٢٠٢) المصدر السابق ، ٣١٨ .
- (٢٠٣) قصص تمثيلية ، ٧٣٩ .
- (٢٠٤) صوت باريس ، ٤٩٩ .
- (٢٠٥) من أدب الخليل ، ١٩٨ .
- (٢٠٦) لحظات ، ٣٦٢ .
- (٢٠٧) من أدب الخليل ، ٤٧ .
- (٢٠٨) صوت باريس ، ص ٥٧٣ .
- (٢٠٩) قصص تمثيلية ، ص ٦٦٣ .
- (٢١٠) صوت باريس ، ٤٩٦ .
- (٢١١) من حديث الشعر والنثر ، ص ٦٨ .
- (٢١٢) صوت باريس ، ص ٥٤٧ - ٥٤٨ .
- (٢١٣) المصدر السابق ، ص ٦٣٧ - ٦٣٨ .
- (٢١٤) لحظات ، ٣٠٣ .
- (٢١٥) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .
- (٢١٦) قصص تمثيلية ، ص ٦٨٠ .
- (٢١٧) حديث الأربعاء ، ٢ / ٩١ .
- (٢١٨) قادة الفكر ، ص ٢٣ .
- (٢١٩) حافظ وشوقي ، ص ١٦٠ .
- (٢٢٠) المصدر السابق ، ص ١٠٢ .
- (٢٢١) من حديث الشعر والنثر ، ص ٩٢ .
- (٢٢٢) مع المتنبي ، ص ٢٣٥ .
- (٢٢٣) حديث الأربعاء ، ١ / ١٤٤ .
- (٢٢٤) مع المتنبي ، ص ٣٣٣ .
- (٢٢٥) قصص تمثيلية ، ص ١٣٢ .
- (٢٢٦) لحظات ، ص ٢١٤ .
- (٢٢٧) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٩٩ .
- (٢٢٨) راجع الآمدي . الموازنة ، تحقيق سيد صقر ، ١ / ٤١٤ .
- (٢٢٩) حديث الأربعاء ، ٣ / ٢٥٥ .
- (٢٣٠) لحظات ، ص ٢٦٦ .
- (٢٣١) حافظ وشوقي ، ص ١٣٧ .
- (٢٣٢) رحلة الربيع والصيف ، ص ٣٤ .
- (٢٣٣) صوت باريس ، ص ٤٩٧ .

- (٢٣٤) لحظات ، ص ٢٦٦
- (٢٣٥) فصول في الأدب والنقد ، ص ٢١٦ .
- (٢٣٦) لحظات ، ص ٢٠٤
- (٢٣٧) من بعيد ، ص ١١
- (٢٣٨) لا مرتين ، رفايل ، ترجمة الزيات ، ص ٢١٢ - ٢١٣ .
- (٢٣٩) أحلام شهر زاد ، ص ١٠١ .
- (٢٤٠) على هامش السيرة ، ص ٥٥٨ .
- (٢٤١) صوت ماري ، ص ٤٨٥ - ٤٨٦
- (٢٤٢) رحلة الربيع والصيف ، ص ٥٨ ، ٦٤ .
- (٢٤٣) المصدر السابق ، ص ٤٨٦ - ٤٨٧ .
- (٢٤٤) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٧٢ .
- (٢٤٥) لاحظ رمزية المرأة في رواية سارتر. Les Jeux Sont Faits التي يترجمها طه حسين «لقد تمت اللعبة» ألوان ، ص ٣٣٦ .
- (٢٤٦) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٧٣ .
- (٢٤٧) ألوان ، ص ٢٥٩
- (٢٤٨) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٧٣ .
- (٢٤٩) ألوان ، ص ٢٢٩ .
- (٢٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٥٨ .
- (٢٥١) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٧٥ .
- (٢٥٢) المصدر السابق ، ص ١٧٤ .
- (٢٥٣) المصدر السابق ، ص ٢١٦ .
- (٢٥٤) المصدر السابق ، ص ٢١٨ .
- (٢٥٥) ألوان ، ص ٢٢٧ .
- (٢٥٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .
- (٢٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .
- (٢٥٨) المصدر السابق ، ص ٢٦٥
- (٢٥٩) ألوان ، ص ٢٦٦ .
- (٢٦٠) نقد وإصلاح ، ص ١٥
- (٢٦١) المصدر السابق ، ص ٩ .
- (٢٦٢) المصدر السابق ، ص ١٤ .
- (٢٦٣) ألوان ، ص ٣٠١
- (٢٦٤) المصدر السابق ، ص ٣٢٣
- (٢٦٥) المصدر السابق ، ص ٣٣٢ .
- (٢٦٦) أصدقاء تونسية ، جريدة الجمهورية ٢٩ مايو ١٩٥٧ ، وراجع ، السد ، لمحمد المسعدي ، الدار التونسية للطباعة والنشر ، تونس ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٩ - ٢٦٤ .
- (٢٦٧) خصام ونقد ، ص ٧ .
- (٢٦٨) ألوان ، ص ٢٢٩ .
- (٢٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ .
- (٢٧٠) ألوان ، ص ٣٦٢ .
- (٢٧١) المصدر السابق ، ص ٣٦٢ .
- (٢٧٢) المصدر السابق ، ص ٣٦٥ .

- (٢٧٣) من أدبا المعاصر . ص ١٧ .
(٢٧٤) المصدر السابق . ص ١١٨
(٢٧٥) المصدى السابق . ص ١١٣
(٢٧٦) المصدر السابق . ص ١١٧ .
(٢٧٧) المصدر السابق . ص ١٢١
(٢٧٨) فصول فى الأدب والنقد . ص ٢١٦ .
(٢٧٩) أصداء تونسبة جريدة الجمهورية ٢٩ مايو ١٩٥٧ . وراجع السد . محمود المسعدى . الدار التونسية للطباعة والنشر . تونس ١٩٤٢ . ص ٢٣٤ .
(٢٨٠) المرجع السابق . ص ٢٣٧ .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر (كتابات طه حسين) * :

- ١٩١٥ . ذكرى أبي العلاء . دار المعارف . القاهرة ١٩٥١ . بعنوان « تجديد ذكرى أبي العلاء » .
 ١٩٢٠ . صحف محتارة من الشعر التمثيلي عند اليونان . المكتبة التجارية . القاهرة ١٩٢٠ .
 ١٩٢١ . أرسطاطاليس : نظام الأثينيين . ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين . المجلد الثامن « علم الاجتماع » . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧٥ .
 ١٩٢١ . جوستاف لمبون : روح التربية .
 ١٩٢٤ : قصص تمثيلية لجماعة من أشهر الكتاب الفرنسيين ، ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الخامس عشر . القسم الثاني « الأدب التمثيلي » . بيروت ١٩٧٤ .
 ١٩٢٥ فلسفة ابن خلدون الاجتماعية . ترجمة محمد عبد الله عنان . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الثامن « علم الاجتماع » . بيروت ١٩٧٥ .
 ١٩٢٥ - ١٩٤٥ : حديث الأربعاء . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٢ .
 (صدر الجزء الأول من هذا الكتاب عام ١٩٢٥ ويحتوى مقالات « القدماء والمحدثون » عن العصر العباسي الأول . التي نشرت في جريدة السياسة من ٦ ديسمبر ١٩٢٢ إلى ٢٥ يونيو ١٩٢٤ . وصدر الجزء الثانى عام ١٩٢٦ ويحتوى مقالات « الغزلون » في العصر الأموى . التي نشرت في جريدة السياسة من ٣ سبتمبر إلى ١٧ ديسمبر ١٩٢٤ . وأعيد ترتيب أجزاء الكتاب حسب العصور . بعد نشر مقالات الشعر الجاهلى في جريدة الجهاد من ٣٠ يناير إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥ . فخصص الجزء الأول للعصرين الجاهلى والإسلامى . وخصص الجزء الثانى للعصر العباسى . وانفرد الجزء الثالث بالعصر الحديث) .

* إلى اليمين تاريخ الصدور الأول ، ويليه الطبعة التى اعتمد عليها البحث .

- ١٩٢٥ : قادة الفكر . مطبعة المعارف . القاهرة ١٩٤٧ .
- ١٩٢٦ : في الشعر الجاهلي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٢٦ .
- ١٩٢٧ : في الأدب الجاهلي . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٧ .
- ١٩٢٩ - ١٩٦٧ : الأيام . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٠ .
- ١٩٣٣ : حافظ وشوق . مكتبة الخانجي . القاهرة ١٩٦٦ .
- : في الصيف . ضمن «رحلة الربيع والصيف» . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧
- ١٩٣٣ - ١٩٣٨ : على هامش السيرة . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الثالث . بيروت ١٩٧٣
- ١٩٣٣ : نقد النثر (تحقيق ودراسة بالاشتراك مع عبد الحميد العبادي) . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٣٨
- ١٩٣٥ : بين هيكل وبيبي (مقال) مجلتي . القاهرة . مارس ١٩٣٥
- ١٩٣٥ : أديب . سلسلة كتب للجميع . العدد السادس . القاهرة د . ت
- ١٩٣٥ : راسين : أندروماك (ترجمة) . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الخامس عشر . القسم الأول «الأدب التثيلي» . بيروت ١٩٧٤ .
- ١٩٣٥ : من بعيد . الشركة العربية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٥٨ .
- ١٩٣٦ : القصر المسحور (بالاشتراك مع توفيق الحكيم) . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الرابع عشر «القصص والروايات - ٢» . القسم الأول . بيروت ١٩٧٤
- ١٩٣٦ : مع المتنبي . دار المعارف . القاهرة . د . ت
- ١٩٣٦ : من حديث الشعر والنثر . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٣
- ١٩٣٨ : مستقبل الثقافة في مصر . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد التاسع «علم التربية» . بيروت ١٩٧٣
- ١٩٣٨ : سوفكليس : أنتيجونا
- ١٩٣٩ : مع أبي العلاء في سجنه . مطبعة المعارف ومكتبتها . القاهرة ١٩٣٩
- ١٩٣٩ : من الأدب التثيلي اليوناني . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الخامس عشر «الأدب التثيلي» . القسم الأول . بيروت ١٩٧٤
- ١٩٤١ : دعاء الكروان . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٠
- ١٩٤٢ : الحب الضائع . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الثالث عشر «القصص والروايات - ١» . القسم الأول بيروت ١٩٧٤
- ١٩٤٢ : لحظات . ضمن الأعمال الكاملة . المجلد الحادي عشر . «علم الأدب - ١» . بيروت ١٩٧٤
- ١٩٤٣ : أحلام شهرزاد . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٣
- ١٩٤٣ : صوت باريس . ضمن الأعمال الكاملة . المجلد الثالث عشر . «القصص والروايات - ١» . القسم الثاني . بيروت ١٩٧٤

- ١٩٤٤ . شجرة البؤس . ضمن الأعمال الكاملة . المجلد الثالث عشر . « القصص والروايات - ١ - »
بيروت ١٩٧٤
- ١٩٤٤ . صوت أنى العلاء . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٤
- ١٩٤٥ : جنة الشوك . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧
- ١٩٤٥ : فصول في الأدب والمقد . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٥
- ١٩٤٦ أوديب وثيسوس . من أبطال الأساطير اليونانية (ترجمة عن اندريه جيد) . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٨
- ١٩٤٧ - ١٩٦٠ . الفتنة الكبرى
- الحزب الأول : عثمان . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٧
- الحزب الثاني : علي وبوه . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٣
- الحزب الثالث : الشيخان . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٠
- ١٩٤٧ : القدر أو زاديح (ترجمة عن فولتير) . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٩
- ١٩٤٨ : رحلة الربيع . ضمن «رحلة الربيع والصيف» . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧
- ١٩٤٩ : مرآة الضمير الحديث . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٤٩
- ١٩٤٩ : المذبذبون في الأرض . الشركة العربية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٥٨
- ١٩٤٩ : الوعد الحق . ضمن الأعمال الكاملة . المجلد السابع . بيروت ١٩٧٥
- ١٩٥٠ : جنة الحيوان . سلسلة كتب للجميع . العدد السابع والعشرون القاهرة د . ت
- ١٩٥٢ : ألوان . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٢
- ١٩٥٢ : بين بين . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٩
- ١٩٥٢ : دور الكاتبة في المجتمع الحديث (نحت ألقي بالفرنسية في المؤتمر الدولي المعقد في مينيسوتا من ٢٢ إلى ٢٨ سبتمبر ١٩٥٢) ترجمة فؤاد دؤابة . عالم الفكر . المجلد الحادي عشر . الكويت . ديسمبر ١٩٨٠
- ١٩٥٥ : حب للمعرفة . (ضمن كتاب «هذا مذهبي») كتاب افلال . مارس ١٩٥٥
- ١٩٥٥ : الأدب يكتب للخاصة (مناظرة مع رثيف خوري) مجلة الآداب . بيروت . مايو ١٩٥٥
- ١٩٥٥ : خصام ونقد . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٥
- ١٩٥٦ : نقد وإصلاح . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٦
- ١٩٥٧ : أحاديث . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧
- ١٩٥٨ : من أدبا المعاصر . الشركة العربية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٥٨
- ١٩٥٩ : من لغو الصيف . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٩
- ١٩٥٩ : من أدب التمثيل الغربي . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٧
- ١٩٥٩ : مرآة الإسلام . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٩

- ١٩٦١ : من لغو الصيف إلى جد الشتاء . نادى القصة . الكتاب المضي . القاهرة ١٩٦١
- ١٩٦٥ : خواطر . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٥
- ١٩٦٧ : كلمات . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٧
- ١٩٧٠ - ١٩٧٤ : من تاريخ الأدب العربي . دار العلم للملايين
- المجلد الأول . العصر الجاهلي والإسلامي . بيروت ١٩٧٠
- المجلد الثاني : العصر العباسي الأول . بيروت ١٩٧١
- المجلد الثالث : العصر العباسي الثاني . بيروت ١٩٧٤
- ١٩٧٥ : ما وراء النهر : قصة لم تتم . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٥
- ١٩٧٦ : طه حسين يتحدث عن أعلام عصره . الدار العربية للكتاب . تونس ١٩٧٨
- ١٩٧٨ : تقليد وتجديد . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٨
- ١٩٨٠ : كتب ومؤلفون . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٨٠

ثانيا : المراجع العربية والمترجمة :

(١) - كتب التراث النقدي :

- إخوان الصفا : رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا . دار صادر . بيروت ١٩٥٧
- الآمدى : الموازنة . تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٥
- التوحيدى (أبو حيان) ومسكويه : الهوامل والشوامل . تحقيق أحمد أمين والسيد صقر . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٥١
- الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٦٨
- رسائل الجاحظ . تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي . القاهرة ١٩٦٥
- ابن طباطبا : عيار الشعر . تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام . المكتبة التجارية . القاهرة ١٩٥٦ .
- الغزالي : كيمياء السعادة (مع المنقذ من الضلال) . مكتبة الجدى . القاهرة د . ت
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء . تحقيق أحمد محمد شاكر . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٦
- قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق س . أ . بونيباكر . مطبعة بريل . ليدن ١٩٥٦

القزوينى .

الإيضاح فى علوم البلاغة . مطبعة السنة المحمدية . القاهرة د .

(ب) - كتب حديثة :

إبراهيم عبد القادر المازنى :

بشار بن برد . دار الشعب . القاهرة ١٩٧١

حصاد الحشم . المطبعة العصرية . القاهرة ١٩٤٧

ديوان المازنى . تحقيق محمود عمار . المجلس الأعلى لرعاية الفنون

والآداب . القاهرة ١٩٦١

الشعر . عاياته ووسائله . مطبعة البسفور . القاهرة ١٩١٥

قضى الريح . المطبعة العصرية . القاهرة ١٩٤٨

فجر الإسلام . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥

مقدمة لدراسة بلاغة العرب . القاهرة ١٩٢١

الصورة الفنية . دار المعارف القاهرة ١٩٧٩

مفهوم الشعر . دار الثقافة . القاهرة ١٩٧٨

فلسفة البلاغة . المطبعة العثمانية . لبنان ١٨٩٨

ديوان حافظ إبراهيم . ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد

أمين . أحمد الزين . إبراهيم الإيبارى . الهيئة المصرية العامة

للكتاب . القاهرة ١٩٨٠ .

قضايا أدبية . دار الفكر . القاهرة ١٩٥٦

سحر الشعر . المطبعة الرحمانية . القاهرة ١٩٢٢

المُرشد الأمين للبنات والبنين . الأعمال الكاملة . المجلد الثانى .

بيروت ١٩٧٣

ماذا يبق منهم للتاريخ . دار الثقافة العربية . القاهرة ١٩٦١

ابن الرومى . المكتبة التجارية . القاهرة ١٩٦٣

ديوان العقاد . المكتبة العصرية . بيروت ١٩٧٢

الديوان . دار الشعب . القاهرة د . ت

الخرات . مطبعة غرزوفى . الإسكندرية ١٣٣٥ هـ

ديوان عبد الرحمن شكرى . تحقيق نقولا يوسف . مشاة

المعارف . الإسكندرية ١٩٦٠

تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر . دار المعارف . القاهرة

١٩٦٣

ذكرى أنى الطيب بعد ألف عام . بغداد ١٩٣٦

أحمد أمين :

أحمد ضيف

جابر عصفور .

جبر ضومط :

حافظ إبراهيم :

حسين مروة :

رفائيل بعلى :

رفاعة الطهطاوى :

صلاح عبد الصبور :

عباس محمود العقاد :

عباس محمود العقاد والمازنى :

عبد الرحمن شكرى :

عبد المحسن طه بلى :

عبد الوهاب عزام :

- عطية عامر :
 فاطمة موسى .
 قسطنطين الحمصي :
 محمد بريدة .
 محمد حسين هيكل .
 محمد خليفة التونسي :
 محمد روى الخالدي :
 محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية . دار الفكر الجديد . بيروت ١٩٥٥
 محمود محمد شاكر :
 محمود المسعدى :
 مصطفى صادق الرافعي :
 مصطفى لطفى المنفلوطى :
 ميخائيل نعيمة :
 نجيب محمد الهبيق .
 (ج) - كتب عن طه حسين :
 أنور الجندي .
 طه حسين . حياته وفكره في ميزان الإسلام . دار الاعتصام .
 القاهرة ١٩٧٦
 دراسات حول طه حسين . جامعة الموصل ١٩٧٦
 طه حسين (أعلام الأدب المعاصر في مصر . سلسلة بيوجرافية
 نقديه ببيوجرافية - ١) الجامعة الأمريكية . القاهرة ١٩٧٥
 محاكمة طه حسين (نشر وتعليق) بيروت ١٩٧٢
 طه حسين في معاركه الأدبية . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
 القاهرة ١٩٧٤
 مع طه حسين . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٥
 ذكرى طه حسين . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٤
 معك . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٩
 سامى الكيالى :
 سهر القلاوى :
 سوزان طه حسين .

- كمال ثابت قلعة : طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه . دار المعارف القاهرة ١٩٧٣
- عبد العزيز شرف : طه حسين وزوال المجتمع التقليدي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧
- عبد العليم القباني : طه حسين في الضحى من شبابه . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٦
- محمد عبد الغنى حسن وآخرون : طه حسين وقضية الشعر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٥
- نجاح عمر : طه حسين : أيام ومعارك . المكتبة العصرية . بيروت ١٩٧٥

(د) - كتب مترجمة :

- أوفيد : مسخ الكائنات . ترجمة ثروت عكاشة . مراجعة مجدى وهبة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧١
- بلاشير : أبو الطيب المتنبي : دراسة في التاريخ الأدبي . ترجمة إبراهيم الكيلاني . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٥
- جون ديوى : الفن خبرة . ترجمة زكريا إبراهيم . ومراجعة زكى نجيب محمود . دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٣
- ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . ترجمة محمد يوسف نجم . مراجعة إحسان عباس . دار صادر . بيروت ١٩٦٧
- روبن كولنجود : مبادئ الفن . ترجمة أحمد حمدى محمود . الدار المصرية للتأليف والترجمة . القاهرة د ت
- سارتر : ما الأدب . ترجمة محمد غنيمى هلال . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة ١٩٦١
- ستندال : الأحمر الأسود . ترجمة عبد الحميد الدواخل . مراجعة إبراهيم مذكور . مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥٦
- لامرئين : رفائيل : صحائف سن العشرين . ترجمة أحمد حسن الزيات . مطبعة الرسالة . القاهرة د ت
- لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى . ترجمة محمود قاسم . القاهرة ١٩٦٢
- لينين : منهج البحث في الأدب . ترجمة محمد مندور . بيروت ١٩٤٦
- في الأدب والفن . ترجمة يوسف حلاق . دمشق ١٩٧٢

(هـ) - مقالات

- أحمد شمس الدين الحجاجي : وظيفة المسرح المصرى من خلال النقد ، مجلة الكاتب القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٥
- إسكندر صيقل : الغثيل ، المقطم ، سبتمبر ١٩٠٢
- جابر عصفور : الخيال المتعقل : دراسة فى النقد الإيحائى ، مجلة الأعلام ، بغداد ، أغسطس ١٩٨٠
- جى بوللى : نظرية التعبير : محاولة تأصيل ، الأعلام ، بغداد ، يناير ١٩٧٧
- اجتماعية الأدب : حول إشكالية الانعكاس . مجلة «فصول» ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، القاهرة يناير ١٩٨١
- سليم خليل نقاش : فوائد الروايات ، مجلة الجنان ١٨٧٥
- كمال يوسف : نقادنا الواقعيون غير واقعيين ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة ٢٧ يونيو ١٩٥٦
- محمد مندور : نحن واقعيون ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة أول مايو ١٩٥٦
- محمود رجب : المرأة والفلسفة ، حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت ، الحولية الثانية ، ١٩٨١

ثالثا : المراجع الأجنبية .

- Abrams, M. H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition, Oxford University Press, New York 1977.
- Adereth, M. Commitment in Modern French Literature, Schocken Books, New York 1967.
- Brombert, Victor. The Intellectual Hero: Studies in the French Novel, The University of Chicago Press, 1964.
- Cachia, Pierre. TAHA HUSAYN: His Place in the Egyptian literary Renaissance, Luzac & Company LTD., London 1956.
- Carr, E. H. What is History?, Penguin, London 1964.
- Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, Cornell University Press, New York 1976.
- Doubrovsky, Serge. The New Criticism in France, The University of Chicago Press, London 1973.
- Drever, James. A Dictionary of Psychology, Penguin, London 1969.
- Eagleton, Terry, Criticism and Ideology, Humanities Press, London 1976

- Marxism and Literary Criticism, University of California Press, Berkeley 1976
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, London 1975.
- Fowler, Roger. *Literature As Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*, Batsford Academic and Educational LTD, London 1981.
- Fowle, Wallace. *The French Critic 1549-1967*, Southern Illinois University Press, 1968
- Goldmann, Lucien. *The Sociology of Literature*. *International Social Journal*, VOL XIX, no 4, 1967
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*, Yale University Press, 1967.
- Hourani, Albert. *Arabic Thought in the Liberal Age*. Oxford University Press, London 1960.
- Hulme, T. E. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. Routledge & Kegan Paul, London 1960.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Routledge & Kegan Paul, London 1978.
- Mozhnyagin, S. (ed.) *Problems of Modern Aesthetics*. Progress Publishers, Moscow 1969
- Murry, John Middleton. *Countries of the Mind*, Oxford University Press, London 1931.
- Palmer, Richard E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*, Northwestern University Press, 1969.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*, Basil Blackwell, Oxford 1980.
- Sebeok, Thomas A. (ed.) *Style in Language*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts 1964.
- Semah, David. *Four Egyptian Literary Critics*, Leiden, E. J. Brill 1974.
- Shibles, Warren A. *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*. The Language Press, Wisconsin 1971.
- Zimmerman, J. E. *Dictionary of Classical Mythology*, Bantam Book, 1971.

الفهرست

اهداء :	٥
المقدمة .	٧
مدخل : المرأة ودلالاتها	١٧ - ٦٣
- مفتح .	١٩
- أهمية المرأة في كتابات طه حسين	٢٢
- المرأة والنظرية الأدبية	٣٣
- الدلالات المتغايرة للمرأة والفكر النقدي	٣٦
(أ) الكلاسيكية	٣٦
(ب) الرومانسية والواقعية	٤٠
(ج) الأساس الوظيفي للتشبيه	٤٥
- خصوصية المرأة في نقد طه حسين	٤٦
- الوظيفة التأسيسية للمرأة	٥٣
- الهوامش	٥٩
" القسم الأول : مرايا الأدب	٦٥ - ٢٨٧
الفصل الأول : مرآة المجتمع	٦٧ - ١٣٦
- المجتمع والأدب	٦٩
- الأدب والمجتمع	٨٢
- الالتزام والحرية	٩١
- تقارب مع الوجودية وتناظر مع الواقعية	١٠٢
- الوجه الموجب للمرأة	١١٤
- الوجه السالب للمرأة	١٢١
- الهوامش	١٣٠
الفصل الثاني . مرآة الأديب	١٣٧ - ٢٠٩
- من العام إلى الخاص	١٣٩

١٤٨	- مفهوم التعبير
١٥٦	- الصدور الطبيعي
١٦٦	- البحث عن الشخصية
١٧٤	- معضلة الأداة
١٨٣	- ثنائية اللفظ والمعنى
١٩٨	- تعارضات أخيرة
٢٠٤	- الهوامش
٢٨٧ - ٢١١	الفصل الثالث : مرآة الإنسانية
٢١٣	- عنصر التغير في الأدب
٢٢٥	- عنصر الثبات في الأدب
٢٣٢	- وحده التراث الإنساني
٢٤٤	- وحده الظواهر الأدبية
٢٥٧	- مرآة الخاص ومرآة العام
٢٦٨	- الجمال والمثل الأعلى
٢٧٧	- ملاحظات أخيرة
٢٨١	- الهوامش
٤٩٣ - ٢٨٩	القسم الثاني : مرايا الناقد
٣١٩ - ٢٩١	الفصل الأول : بين الأدب والنقد
٢٩٢	- مفتتح
٢٩٤	- الأدب الإنشائي والأدب الوصفي
٣٠٤	- النقد الانطباعي
٣١١	- الناقد والعمل الأدبي
٣١٦	- الهوامش
٤١١ - ٣٢١	الفصل الثاني : الأدب النقدي
٣٢٣	- مفتتح
٣٢٥	- المعارضة الأدبية
٣٣٣	- القصص الحيالي للنقد
٣٥٢	- التمثيل الكنائي للنقد
٣٩١	- الطائفة المقابلة
٤٠٧	- الهوامش

٤٩٣ - ٤١٣	فصل الثالث : طبيعة الحديث النقدي
٤١٥	- حديث الأصدقاء
٤٢٣	- أنا الطاغية
٤٣١	- تقلب الخطاب النقدي
٤٤٥	- ثنائية الحب والكراهة
٤٦٣	- الحرية التعبيرية
٤٧٢	- الحرية المعرفية
٤٨٥	- الهولاءش
٥٠٥ - ٤٩٧	المصادر والمراجع
٥٠٨ - ٥٠٧	الفهرست

تم الجمع بقسم الجمع التصويرى بالهيئة المصرية العامة للكتاب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٣٧ ٨٣

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٠١٤٨ - ٦

يحاول هذا الكتاب التعرف على خصوصية الفكر النقدي لطله حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) . وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التي ينبثق منها هذا الفكر . ويقدر ما يحرص الكتاب على التعامل مع الفكر النقدي لطله حسين بوصفه وحدة متكاملة . لا تنفصل فيها النظرية عن التطبيق . أو يتباعد فيها الإنشاء عن التأصيل . يؤكد الكتاب تكامل أنشغال طله حسين . بوصفها نصاً كلياً . متجاوب العناصر والدلالات . والحركة المنهجية - في هذا الكتاب - حركة من نصوص طله حسين وإليها . ويقدر ما تسعى هذه الحركة إلى إعادة صياغة الفكر النقدي لطله حسين . باكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية . فإنها تسعى إلى الحوار المتكافئ معه . تأصيلاً لهذا الفكر . وتطويراً لأفهوم عناصره .